

Konzert 35

Erscheinungen

Claude Vivier | *Hiérophanie* (1970–71)

Uraufführung

Mauricio Kagel | *In der Matratzengruft* (2007–08)

musikFabrik

| | | | | | |
|--------|------------------|----------------|--------------------|--------------------------------|------------------|
| Sopran | Sarah Wegener | Flöte | Helen Bledsoe | Harfe | Mirjam Schröder |
| Tenor | Markus Brutscher | Flöte | Liz Hirst | Klavier | Ulrich Löffler |
| | | Flöte | Izabela Czajkowska | Schlagzeug | Dirk Rothbrust |
| | | Oboe | Peter Veale | Schlagzeug | Rie Watanabe |
| | | Klarinette | Carl Rosman | | |
| | | Bassklarinette | Nandor Götz | Violine | Hannah Weirich |
| | | Fagott | Johannes Schwarz | Viola | Axel Porath |
| | | | | Violoncello | Dirk Wietheger |
| | | Horn | Christine Chapman | Kontrabass | Michael Tiepold |
| | | Trompete | Bill Forman | | |
| | | Trompete | Markus Schwind | Dirigent | Emilio Pomàrico |
| | | Trompete | Matthew Brown | | |
| | | Posaune | Bruce Collings | | |
| | | Tuba | Melvyn Poore | Szenische Beratung (Vivier) | Tatjana Heiniger |

Erscheinungen

Claude Vivier | *Hiérophanie* (1970–71)

für Sängerin und Ensemble | Uraufführung

Pause

Mauricio Kagel | *In der Matratzengruft* (2007–08)

Versuch einer Beschreibung nach Worten von Heinrich Heine
für Solotenor und Ensemble | Kommissionsauftrag von
musica viva des Bayerischen Rundfunks

Eine Produktion der musikFabrik in Zusammenarbeit
mit WDR 3, KölnMusik und der Kunststiftung NRW.

Mit Unterstützung der Ernst
von Siemens Musikstiftung

Claude Vivier | *Hiérophanie*

Hymne delphique

Keklyth' Helikôna bathydendron hai lachete, Dios' eribromou
thygates² euôlenoi, molete sunomaimon³ hina Phoibon⁴ ôdaisi⁵
melpsête xruseokoman⁶, hos ana⁷ dikorymba⁸ Parnassidos tasde⁹
petras¹⁰ edran' ham' agaklytais¹¹ Delphisin¹² Kastalidos euydrou
namat' epinisetai, Delphon ana prôna¹³ manteion¹⁴ ephepôn pagon.
Ën klyta megalopolis¹⁵ Atthis, euxaisi pheroploio naioussa Tritônidos
dapedon athrauston¹⁶: agiois de bômoin Haphaistos aiei theinôn
mêra taurôn; homou de nin Araps¹⁷ atmos es Olympon anakidnatai;
ligy de lêtos bremôn aiolois¹⁸ melesin ôdan¹⁹ krekei; xrysea d'
hadythrou kitharis²⁰ hymnoisin anamelpetai.

Hört Ihr, die den dichtbewachsenen Helikon bewohnt, O schönarmige
Töchter des donnernden Zeus; kommt, um mit Gesang zu feiern Euren
Blutsverwandten, den goldhaarigen Phoibos, der beim zweigipfligen
Sitz dieser Parnassfelsen mit den berühmten Delphierinnen die Gewässer
der schönfließenden Kastalischen Quelle begeht, während er den
prophetischen Hügel der delphischen Vorgebirge besucht. Schaut, die
ruhmvolle attische Großstadt, die durch Gebete der bewaffneten trito-
nischen Göttin auf unerschütterlichem Boden ruht; immer verzehrt das
Feuer des Hephaistos am heiligen Opferaltare die Stierknochen, deren
Duft mit arabischem Weihrauch gemischt zum Olymp emporsteigt;
klar tönt die Flöte mit schillernder Melodie und süß klingt die goldene
Kithara mit Hymnen.

Deutsch von Robert Daniel

Der in der Partitur gedruckte Text wurde von Robert Daniel korrigiert.
Die Fußnoten geben bei signifikanten Abweichungen den Text der Partitur wieder:

¹ dion, ² thygatus, ³ synomaimon, ⁴ phoioibon, ⁵ odarisin, ⁶ chry se o Koman,
⁷ Hosana, ⁸ dikosynta, ⁹ toasde, ¹⁰ peteras, ¹¹ agaklytaieis, ¹² delphisien, ¹³ poona,
¹⁴ meianteieion, ¹⁵ mecalopolis, ¹⁶ dapeduna thraustun, ¹⁷ Cuaps, ¹⁸ aeioioiois,
¹⁹ odoan, ²⁰ Rithasis

Salve Regina

Salve, Regina,
Mater misericordiae.
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules filii Evae,
Ad te Suspiramus,
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Sei gegrüßt, o Königin,
Mutter der Barmherzigkeit;
unser Leben, unsere Wonne
und unsere Hoffnung, sei gegrüßt!
Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas;
zu dir seufzen wir
trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen.
Wohlan denn, unsere Fürsprecherin,
wende deine barmherzigen Augen uns zu
und nach diesem Elend zeige uns Jesus,
die gebenedeite Frucht deines Leibes!
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

Mauricio Kagel | *In der Matratzengruft*

I.

Es schmilzt das Fleisch von meinen Rippen.
Ich kann mich vom Siechbett nicht erheben.
Mein Mut erlischt, mein Herz ist krank.
Mein' Todesangst ist ein Wiegenlied

Die Kirschen sind von außen rot,
doch drinnen steckt als Kern der Tod;
nur droben, wo die Sterne, gibt's Kirschen ohne Kerne.

II.

... Die Klavierkonzerte zerreißen uns die Ohren.
Oh, bittere Winterhärte!

Weit besser ist es im Sommer,
da kann ich im Walde spazieren
allein mit meinem Kummer
und Liebeslieder skandieren.

Das Glück ist eine leichte Dirne,
und weilt nicht gern am selben Ort;
sie streicht das Haar dir von der Stirne
und küsst dich rasch und flattert fort.

Frau Unglück hat im Gegenteile
dich liebesfest ans Herz gedrückt,
sie sagt, sie habe keine Eile,
setzt sich zu dir ans Bett und strickt ...

III.

Ach! der Schmerz ist stumm geboren,
ohne Zunge in dem Munde;
hat nur Tränen, hat nur Blut,
Blut aus tiefer Todeswunde.

Ich bin so alt
Wie das Meer und der Wald.
Ich stand am schnarrenden Webstuhl der Zeit.
Und dennoch widerstand ich dem Sturm
der sinnlich dunklen Gewalten.

Was hilft mir?
Was hilft mir meine Tugend jetzt?

IV.

... fürcht' dich nicht, lieber Hörer,
ich bin kein Gespenst, ich bin kein Spuk;
Leben kocht in meinen Adern,
bin des Lebens treuster Sohn.

Doch durch jahrelangen Umgang mit den Toten,
nahm ich an der Verstorbenen Manieren
und geheime Seltsamkeiten.

Seltsam ... Die schöne Zeit, sie ist verschwendert
und alles hat sich seitdem verändert ...
Der Kranz ist mir vom Haupt genommen,
ich weiß es nicht, wie es gekommen,
doch seit der schöne Kranz mir fehlt,
ist meine Seele wie entseelt.

V.

Posaunenruf erfüllt die Luft,
und furchtbar schallt es wider;
die Toten steigen aus der Gruft;
und schütteln und rütteln die Glieder.

Sie steigen aus der Gruft!
Verstummt sind Pauken, Posaunen und Zinken.

Doch horch! Ein schollernd schnöder Klang
ertönt unfern der öden Bühne,
vielleicht, dass eine Saite sprang
zu einer alten Violine.

Verdrießlich rascheln im Parterre
etwelche Ratten hin und her,
und alles riecht nach ranz'gem Öle.
Die letzte Lampe ächzt und zischt
verzweiflungsvoll, und sie erlischt.
Das arme Licht war meine Seele.

VI.

Im süßen Lied ist oft ein saurer Reim,
wie Bienenstachel steckt im Honigseim.
Unsterbliche Seele, nimm dich in Acht,
dass du nicht Schaden leidest,
wenn du aus dem Irdischen scheidest;
es geht der Weg durch Tod und Nacht.

VII.

Als ich nach Hause ritt, da liefen
die Bäume vorbei in der Mondenhelle,
wie Geister. Wehmütige Stimmen riefen
doch ich und die Toten, wir ritten schnelle.

Was ich der Stimme zur Antwort gab,
das weiß ich nimmer,
denn ich erwachte jählings,
und ich war wieder ein Kranker,
der im Krankenzimmer
trostlos daniederliegt
seit manchem Jahr.

Des Tages Lärm verhallt,
es steigt die Nacht herab mit langen Flören.
Hier bist du sicher vor Musik.
Von des Pianofortes Folter
und von der großen Oper Pracht
und schrecklichem Bravourgepolter.

VIII.

In jenen Nächten hat Langweil ergriffen,
sie zu verschrecken, hab' ich dann gepffiffen.
Ja, so hab' ich gepffiffen
die frechen Reime eines Spottgedichts.

Wie langsam kriechet sie dahin,
die Zeit, die schauerhafte Schnecke!
Ich aber, ganz bewegungslos,
bleib' ich hier auf demselben Flecke.

IX.

Jahre kommen und vergehen.
In dem Webstuhl läuft geschäftig schnurrend
hin und her die Spule.
Was er webt, das weiß kein Weber.

Jahre kommen und vergehen,
Menschen tränen träufeln, rinnen auf die Erde,
und die Erde saugt sie ein mit stiller Gier.

X.

Vielleicht bin ich gestorben längst;
es sind vielleicht nur Spukgestalten,
die Phantasien, die des Nachts
im Hirn den bunten Umzug halten.

Es mögen wohl Gespenster sein,
altheidnisch göttlichen Gelichters,
sie wählen gern zum Tummelplatz
den Schädel eines toten Dichters.

XI.

Ja, nur stammeln, stottern kann ich.
Erschüttert hat mich, was ich sah!
erbarme dich mein und spende die Ruhe mir,
o Gott, o Gott, o Gott, o Gott!
und ende die schreckliche Tragödie.

XII.

Die Schönheit ist dem Staub verfallen,
du wirst zerrieben, wirst verhallen.
Viel anders ist es mit Poeten,
die kann der Tod nicht gänzlich töten.
Uns trifft nicht weltliche Vernichtung,
wir leben fort im Land der Dichtung,
in Avalon, dem Feenreiche.
Leb wohl auf ewig, schöne Leiche.

XIII.

Mit spöttischem Summsen mein Bett umschwirren
die schwarzen Fliegen; auf Nas' und Stirn
setzen sie sich fatales Gelichter!
Etliche Fliegen haben wie Menschengesichter,
auch Elefantenrüssel daran wie Gott Ganesa in Hindostan.
In meinem Hirne rumort es und knackt,
ich glaube, da wird ein Koffer gepackt,
und mein Verstand reist ab, o wehe,
noch früher als ich selber gehe.

XIV.

... mocht' es wohl geschehen,
dass Mohnblumenkranz auch meine Stirn berührte
und seltsam duftend allen Schmerz verscheucht' aus meiner
Seel'.
Doch solche Linderung,
sie dauerte kurze Zeit;
genesen gänzlich kann ich nur dann,
wenn seine Fackel senkt der andre Bruder,
der so ernst und bleich.
Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser,
freilich, das Beste wäre, nie geboren zu sein.

XV.

Mich ruft der Tod. Es wär' noch besser,
müsst' ich auf hohem Seegewässer ...
der tolle Nordpolwind peitscht dort die Wellen,
und aus den Tiefen,
die Ungetüme die dort schliefen,
Haifisch' und Krokodile

[An dieser Stelle endet die ausgearbeitete Partitur.]
kommen mit offenem Rachen emporgeschwommen.

[Letzte Verse des Texttyposkripts]

Nicht so gefährlich ist das wilde,
erzürnte Meer und der trotztige Wald
als mein jetziger Aufenthalt.

Viel grimmere, schlimmere Bestien enthält
Paris, die leuchtende Hauptstadt der Welt.

Textzusammenstellung von Mauricio Kagel

Kommentar

Claude Vivier | *Hiérophanie* (1970–71) | Uraufführung

Er war wohl einer der sonderbarsten, individuellsten Komponisten des 20. Jahrhunderts: der 1948 in Montreal geborene Kanadier Claude Vivier. Er widersetzte sich mit seiner Musik jedem Denken in musikalischen Schubladen. Auch die ästhetischen Maßgaben der europäischen Avantgarde waren ihm zu beengend. Zwar nahm er, vor allem während seines Studiums in Europa (u.a. bei Karlheinz Stockhausen in Köln), deren Errungenschaften, wie etwa das serielle Komponieren, interessiert wahr und ließ manches auch sparsam dosiert in sein Schaffen einfließen. Doch einer stilistischen Richtung oder gar einer ‚Schule‘ ließ er sich nie zuordnen. Kein Geringerer als György Ligeti bewunderte einmal die „überraschende Originalität“ seiner Musik, seine „phantastische klangliche Vorstellungskraft“, und zeigte sich zugleich irritiert und fasziniert von einem „gewissen Mystizismus“, einem „Geist der Offenbarung, der allerdings mit großer Strenge gepaart“ sei. Vivier war für ihn ein „moderner Komponist“, „weder neo noch retro“, „zugleich aber ganz und gar außerhalb der Avantgarde“.

Wer sich ein Bild von Vivier und seinem Schaffen machen möchte, kommt kaum um einige biographische Umstände seines zu kurzen Lebens herum, scheinen sie doch nachhaltig auf das Schaffen des Kanadiers eingewirkt zu haben. Mit drei Jahren von Adoptiveltern aufgenommen, entdeckte Vivier mit sechzehn am College die Musik für sich,

aber wegen „mangelnder Reife“ verwies man ihn nach zwei Jahren vom College. Dennoch wurde das Schreiben von Musik für den katholisch erzogenen Kanadier zentral, das Komponieren fortan ein Weg zur Ergründung seiner Lebensfragen. Themen wie Kindheit, Einsamkeit, Angst, Tod, die Suche nach Liebe und nach der eigenen Identität sollten in seinem Schaffen – über alle stilistischen Wandlungen hinweg – bestimmend bleiben. Eine wichtige Rolle spielte für den jungen Vivier das Erlebnis einer katholischen Mitternachtsmette, in der er sich über die religiöse Dimension des Komponierens klar wurde. „Die Musik“, sagte er später einmal, „ist göttlichen Wesens, und nicht der Komponist bestimmt, was zu schreiben ist, sondern uns unbekannt, aber gleichwohl immer gegenwärtige Kräfte.“ Und an anderer Stelle: „Musik zu schreiben, heißt versuchen, es den Göttern gleichzutun.“

Besonders in den frühen Werken der Jahre 1968 bis 1972 zeigt Viviers Schaffen neben der Beschäftigung mit dem Tod eine besondere Vorliebe für die Vokalmusik. Das gilt auch für *Hiérophanie* für Sängerin und Ensemble – ein Werk, das zwar bereits 1971 fertiggestellt wurde, aber bis heute seiner Uraufführung harter. Möglich, dass dies nicht zuletzt auch mit der komplexen – und in weiten Teilen wohl bewusst rätselhaft gehaltenen – Werkkonzeption zusammenhängt, die sich, wie manche Fragen der Notation, nach dem frühen Tod des Komponisten ohne dessen Hilfe nur mehr schwer erschließen.

Kommentar

Auf den religiös-spirituellen Hintergrund der Komposition deutet schon ihr Titel *Hiérophanie*, ein Begriff, den 1949 der Religionswissenschaftler Mircea Eliade in seiner Abhandlung *Die Religionen und das Heilige* als das Aufscheinen des Heiligen im Profanen verstand. Etwas konkreter wird die philosophisch-religiöse Ebene in der Gesangspartie der Sopranstimme greifbar, die an zwei Stellen der Komposition in das Zentrum des Geschehens rückt und der Vivier einen altgriechischen Hymnos (*Hymne delphique*) und das lateinische „Salve Regina“ unterlegte. Gleichwohl sind diese beiden Gesangspartien eingebettet in einen eher überkonfessionellen (oder zumindest konfessionell nicht eindeutigen) Werkzusammenhang, der einem Happening fast näher zu stehen scheint als einem traditionell durchkomponierten Konzertstück.

Denn Vivier entwirft in *Hiérophanie* keineswegs eine musikalisch logisch entwickelte Form. Die Partitur gleicht eher einer Art Flickenteppich, sie reiht und schichtet in festgelegten Zeitfenstern verschiedene Elemente bzw. Arten des Musizierens an- und übereinander. So stehen detailgenau auskomponierte Passagen neben mehr oder weniger improvisierten Abschnitten oder überlagern einander simultan. Zudem wird das herkömmliche Spiel auf den Instrumenten ergänzt durch szenisch-gestische Aktionen der mobil im Aufführungsraum agierenden Musiker. Diese treten nun eben nicht mehr nur als Spezialisten ihres jeweiligen Instruments auf, sondern übernehmen über weite Strecken beinahe

schauspielerische Rollen und verleihen der Aufführung auch eine ausgeprägte visuelle Ebene. Vivier thematisiert so auf vielschichtige – eben nicht nur musikalische – Art das „Zusammenspiel“ der Musiker und entwirft eine gleichsam „zufällige“ Polyphonie der Ereignisse und Musizierarten.

Gleich zu Beginn etwa kommt es zu inszenierten Interaktionen und gestischen Handlungen der Instrumentalisten, die in drei Gruppen auf der Bühne platziert sind und – so ein nicht gedrucktes Manuskript Viviers – drei verschiedene Bereiche verkörpern: die „Transzendenz“ (Schlagwerk), den „menschlichen Animus“ (die in einer Reihe vor dem Schlagwerk aufgestellten Musiker) und den „Egoismus“ (das Horn und die beiden Trompeten vorne rechts). Während die beiden Schlagzeuger verschiedene Figuren nach dem Muster Frage-Antwort bzw. Aktion-Reaktion improvisieren, kommt es in den anderen beiden Gruppen zu gestischen Aktionen oder instrumental imitierten Tierschreien („*cri animal*“). Das alles trägt schon hier Züge eines rätselhaften Rituals, dessen Handlungen im weiteren Verlauf ein kaum entschlüsselbares, hybrides Geflecht von Bedeutungsfeldern und kulturellen Verweisen aufspannen. Noch am ehesten in bekannte Kontexte der zeitgenössischen Musik passt dabei Viviers raummusikalisches Konzept, etwa in dem Abschnitt der „*Musique de stations*“. Die Musiker bewegen sich zwischen den vier Ecken im Saal und spielen, während die vorne

Kommentar

platzierten Posaunen konkrete Spielweisen vorgeben, jeweils ein bestimmtes, vorab ihren Positionen zugewiesenes musikalisches Material. Niemals jedoch gerät die Musik in den Verdacht, als „absolute“ Musik nur ihren eigenen Gesetzen zu gehorchen. Wie sollte das auch sein, wenn etwa ein auf dem Boden liegender Trompeter der Reihe nach Namen von Göttern verschiedenster Kulturkreise in den Saal schreit; wenn per Tonband eigens aufgenommene Kinder-Musik zugespielt wird; wenn die beiden Flötisten ohne erkennbaren Zusammenhang frei erfundene Geschichten erzählen; wenn die Harfenistin zuletzt einen frei gewählten Ausschnitt aus *Alice im Wunderland* liest oder Vivier die Musiker anweist, einen roten Faden von der Sängerin zu entrollen? Die Beantwortung dieser Fragen überließ Vivier der Nachwelt und der weiteren Rezeption dieses Werks, dessen Aufführungsgeschichte nun endlich, rund 40 Jahre nach seiner Entstehung, begonnen hat.

Mauricio Kagel | *In der Matratzengruft* (2007–08)

„Matratzengruft“ – finstere Gedanken an qualvolle Einsamkeit und Gefangensein in der Dunkelheit, an schwere Krankheit und den absehbar, über kurz oder lang nicht aufzuhaltenden Tod drängen sich bei diesem Wort auf. Doch nicht nur das. Es schwingt darin auch ein gehöriges Maß bitterer Ironie mit – eine Ironie, wie sie Heinrich Heine in seinen letzten Lebensjahren eigen war, als der todkranke Dichter in Gedichten

und Briefen seinen qualvollen Zustand reflektierte. Als „Matratzengruft zu Paris“, als „Grab ohne Ruhe“, in dem er „früh oder spät nur Wagen-gerassel, Gehämmer, Gekeife und Klaviergeklimmer“ vernehme, bezeichnete er sein Pariser Krankenlager in einer Dachkammer in der Avenue Matignon. Seit dem Frühjahr 1848 und bis zu seinem Tod knapp acht Jahre später konnte Heine, ans Bett gefesselt, seine „Matratzengruft“ nicht mehr verlassen.

Etwa zeitgleich mit der blutigen Niederschlagung der Februarrevolution 1848 hatte sich Heines Gesundheitszustand drastisch verschlechtert, was der Dichter auch im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen sah: „In demselben Maße, wie die Revolution Rückschritte macht“, schrieb er 1852 rückblickend an seinen Verleger Julius Campe, „macht meine Krankheit die ernstlichsten Fortschritte.“ Schon im Mai 1848 erlitt Heine bei einem Besuch im Louvre einen Zusammenbruch, und in der Folge kam es wegen einer Rückenmarkserkrankung zur Lähmung, zu Krämpfen, Muskelschwund, Koliken und einer drohenden Erblindung. Trotz der Schmerzen und der Einnahme diverser Opiate bewahrte Heine bis zuletzt geistige Klarheit. Das Schreiben, daneben auch das Redigieren seiner Prosa und die Vorbereitung der Herausgabe seines Gesamtwerks wurden ihm, noch ausgeprägter als je zuvor, zur existentiellen Angelegenheit, der er mit scharfsinnigem Verstand aber auch bitterer Ironie nachging.

Kommentar

Der genau vor zwei Jahren – am 18. September 2008 – in Köln verstorbene Komponist Mauricio Kagel, in seinen letzten Lebensjahren ebenfalls schwer gezeichnet durch die Folgen einer Leukämie, ließ sich durch Heines letzte Lebensperiode und die späte Lyrik zu seiner allerletzten Komposition anregen: *In der Matratzengruft, Versuch einer Beschreibung nach Worten von Heinrich Heine* für Solotenor und Instrumentalensemble, komponiert in den Jahren 2007 bis 2008. Durch Kagels Tod blieb der Zyklus unvollendet, die letzten Takte blieben musikalisch unausgearbeitet. Das ‚Libretto‘ jedoch ist vollständig, weshalb die Musikfabrik, die viele Jahre engstens mit Kagel zusammenarbeitete, das Werk 2009 im Rahmen der musica viva im Münchener Prinzregententheater zur Uraufführung bringen konnte.

Den Anstoß zu seiner musikalischen Reaktion auf und Annäherung an Heine bekam Kagel vor allem durch die Lektüre von dessen 1851 verfasstem Nachwort zu der Balladen- und Romanzensammlung des *Romanzero*: „Die Idee zu diesem Werk“, so Kagel, „entstand unmittelbar nach der Lektüre des Nachworts zum Romanzero [...]. Aus dem Konvolut des Spätwerkes habe ich leitmotivisch versucht, Heines assoziative Kompositionstechnik, seine – in den Worten des Germanisten Ralf Schnelle ‚lyrischen Dissonanzen, Zitatmontagen, Brechungen und Bildsprünge‘ – in der Kontinuität meiner neuen Vorlage zusammenzustellen. Diese Elemente einer heterogenen Formsprache finden sich ebenfalls in der

Musik wieder. Das Ensemble, in dem die Instrumente nur solistisch besetzt sind, bindet durch harte Schnitte und immer andere Klangfarbkombinationen die gegensätzlichen Stimmungen zu einer Einheit. Es ist dies die musikalische Parabel von Heines Existenz in Schüben, wo Fragmente von Fragmenten übergangslos nacheinander und oft simultan erklingen, und wo der Knoten zwischen dem wahren Grund des Leidens und der ewigen Frage des ‚Warum?‘ nicht entwirrt werden kann.“

In der Matratzengruft fokussiert, wie Kagel erläuterte, „zwei thematische Stränge. Der eine wurde durch die zunehmende Zerbrechlichkeit des todgeweihten Heines gebildet, der im Bewusstsein seines physischen Zustands der definitiven Regungslosigkeit – wie ein sich langsam leerender Luftballon – sein Leben beenden wird. Die nicht nachlassende Glut des Poeten, weiter zu dichten, bildet die zweite Ebene, ein Liebeswerben um den präzisen Ausdruck und die eindeutige Bedeutung sich reimender Worte.“

Wie in anderen Werken, in denen er auf literarische Vorlagen zurückgriff, vertonte Kagel auch hier nicht Heines Verse wörtlich, sondern er überarbeitete diese und stellte sie zu einem eigenen ‚Libretto‘ zusammen. In fünfzehn kammermusikalisch transparenten Sätzen zeichnet er Heines Schicksal nach. Die minutiös ausgestaltete Tenorstimme wechselt zwischen einem quasi parlando auszuführenden Sprechgesang und traditionellem Gesang hin und her. Sie wird von immer wieder variierten

Kommentar

Instrumentalkombinationen begleitet – wobei die Instrumentalisten alle gewissermaßen als Solisten gefragt sind und Kagel an keiner Stelle das gesamte Ensemble zur Begleitung nutzt. So prägen die Sätze jeweils ein eigenes, charakteristisches Kolorit aus, und mit ihrer subtil abgestuften Dynamik und Farbigkeit wirken sie wie verdichtete, konzentrierte Momentaufnahmen vom Zustand des Dichters.

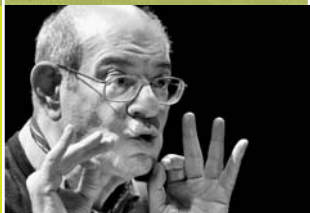
Die weitestgehend syllabische Vertonung (mit jeweils nur einem Ton auf einer Textsilbe) macht deutlich, dass Kagel stets sorgsam auf die Textverständlichkeit achtete. Seine Identifikation mit Heine kommt musikalisch vor allem in der subtilen Textausdeutung zum Ausdruck. So etwa, wenn Kagel durch außergewöhnliche Farben und geräuschhafte Klänge zentrale Textaussagen hervorhebt, wie im vierten Satz im Fall des Verses „Doch durch jahrelangen Umgang mit den Toten, / nahm ich an die Verstorbenen Manieren / und geheime Seltsamkeiten“. Der hier ange deutete Übertritt in eine andere Welt wird unmittelbar darauf auch musikalisch nachvollzogen – durch fahle, geräuschhafte Klänge in der Violine („Geräusch, als würde die Decke bersten“), zu denen der Tenor „unverständliche Laute mit entstellter Stimme“ beisteuert. Aber es gibt auch ganz schlichte, gleichwohl kunstvoll eingesetzte ‚tonmalerische‘ Momente: etwa die in Satz IV besungene „schöne Zeit“, die musikalisch scheinbar ins Endlose gedehnt wird, so als solle sie eben ewig andauern. Oder aber der nächtliche Ritt in Satz VII, bei dem Kagel das Hufgetrap-

pel der Pferde mit zwei gegen eine harte Unterlage geschlagene Kokosnuss-Schalen und im Tenor mit Zungenschmalzen andeutet.

Auf besondere Wirkung hin ist auch die Instrumentierung des zwölften Satzes angelegt. Wohl nicht zufällig wählte Kagel hier mit dem Klavier die klassischste, schlichteste Form der Begleitung, wie sie aus dem traditionellen Klavierlied bekannt ist. Es scheint, als habe der Komponist hier die Gedanken an seinen eigenen bevorstehenden Tod musikalisch inszeniert. Der Text spricht da vom Wissen um die eigene Vergänglichkeit, vom Wunsch der künstlerischen Unsterblichkeit: „Die Schönheit ist dem Staub verfallen, du wirst zerrieben, wirst verhallen. Viel anders ist es mit Poeten, die kann der Tod nicht gänzlich töten.“

Andreas Günther

Mauricio Kagel



Geboren 1931 in Buenos Aires in einer künstlerisch interessierten Familie mit deutschen, jüdischen und russischen Wurzeln. Studierte Musiktheorie, Gesang, Dirigieren, Klavier, Cello und Orgel bei privaten Lehrern. Philosophie- und Literaturstudium in Buenos Aires. Ab 1955 als Assistent von Erich Kleiber am Teatro Colón. 1957 als DAAD-Stipendiat Reise nach Deutschland und Übersiedlung nach Köln (seit 1980 deutsche Staatsbürgerschaft). Arbeit im Studio für Elektronische Musik des WDR. 1958 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen, dort 1960–66 und 1972–76 Vorträge. 1964 Gastprofessor an der State University in Buffalo; 1967 Gastdozent an der

Film- und Fernsehakademie Berlin. 1969 Ernennung zum Leiter des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikschule Köln und zum Leiter der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975). 1974 bis 1997 Professur für Neues Musiktheater an der Kölner Musikhochschule. Zahlreiche ihm gewidmete Festivals und Retrospektiven in Europa, Amerika und Japan. Langjährige Zusammenarbeit mit der musikFabrik. Zahlreiche Auszeichnungen, u.a. Koussevitzky-Preis (1965), Adolf-Grimme Preis (1970 und 1971), Karl-Sczuka-Preis (1980), Erasmus-Preis, Ordre des Arts et des Lettres und Bundesverdienstorden erster Klasse (1998), Prix Maurice Ravel (1999), Ernst von Siemens Musikpreis (2000), Ehrenmitgliedschaft des Deutschen Musikrats, Preis der Schwedisch-Königlichen Musikakademie (2005) und Ehrendokortitel der Universität Siegen (2007). Er verstarb am 18. September 2008 in Köln.

Claude Vivier



Geboren 1948 in Montreal. Ab 1951, als Kind unbekannter Eltern, bei Adoptiveltern aufgewachsen. 1967–1970 Studien in den Fächern Komposition (bei Gilles Tremblay) und Klavier (bei Irving Heller) am Konservatorium in Montreal. Daneben 1968 auch Klavierunterricht bei K. Engel. Ab 1971 Fortsetzung der Ausbildung in Europa mit Hilfe eines Stipendiums des Canada Council. Studien in Komposition und elektronischer Musik am Institut für Sonologie der Universität Utrecht bei Gottfried Michael König, Dirigieren bei Paul Méfano in Paris (1971/72), Komposition bei Karlheinz Stockhausen sowie Analyse bei Richard Toop und elek-

tronische Musik bei Hans Ulrich Humpert. 1974–1977 Dozent an der Universität in Ottawa und Leitung des dort ansässigen Ensembles für Neue Musik. Als freischaffender Komponist erhielt er mehrere Kommissionsaufträge und war 1976 Composer in residence des National Youth Orchestra of Canada. 1976/77 Reisen in den Iran, nach Japan, Thailand und Bali. 1981 Auszeichnung als Composer of the Year durch den Canada Music Council. 1982 als Stipendiat des Canada Council erneuter Aufenthalt in Paris. Im März 1983 fand man ihn erstickt in seiner Wohnung auf. 2009 Aufführungen mehrerer Werke Viviers durch die musikFabrik bei der RuhrTriennale.

Markus Brutscher



umfasst alle Epochen, obwohl er schon früh als Spezialist für alte Musik galt. In den letzten Jahren Opernengagements u. a. in Traetta *Antigona* in Antwerpen, Salamanca und Brüssel, Janáček's *Katja Kabanova*, Mozarts *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* in Stuttgart und Japan, Weills *Mahagonny* in Basel, Strauss' *Ariadne auf Naxos* sowie in Mozarts *Zauberflöte* in Madrid und an der Oper Nationale de Paris in der Inszenierung von La Fura Dels Baus. 2009 Debüt mit dem London Philharmonic Orchestra unter Vladimir Jurowski mit der *Historia von D. Johann Fausten* in der Royal Festival Hall. Daneben Liederabende mit Camillo Radecke und Barbara Willie (Hammerklavier). Mitwirkung an über 50 CD-Aufnahmen, zuletzt u. a. in Vivaldis *Vesper*, *Zaide* mit der Wiener Akademie unter Martin Haselböck, Mendelssohn Bartholdys *Paulus* und Veröffentlichung der Solo CD *Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir* mit Le Chardon.

Geboren in Landsberg, aufgewachsen in Augsburg. Erste musikalische Ausbildung bei den Regensburger Domspatzen und den Augsburger Domsingknaben, anschließend Gesangsstudium bei Norma Sharp an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin sowie bei Rudolph Piernay in London und Mia Besselink in Maastricht. Bereits während des Studiums einer der gefragtesten jungen Tenöre in Deutschland. Heute Auftritte in Europa, den USA und Asien. Zusammenarbeit mit führenden Orchestern und Dirigenten wie Marc Minkowski, Thomas Hengelbrock, Peter Neumann, Roland Wilson, Martin Haselböck, Helmut Müller-Brühl und anderen. Sein Repertoire

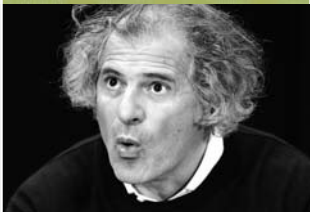
Sarah Wegener



Die britisch-deutsche Sopranistin absolvierte zunächst ein Kontrabassstudium bei Ulrich Lau, ab 2004 ein Gesangsstudium bei Bernhard Jaeger-Böhm in Stuttgart, das sie mit Auszeichnung abschloss. Anschließend Fortsetzung ihrer Studien in der Klasse für Liedgestaltung von Cornelis Witthoefft. 2007 Erster Preis beim internationalen Max-Reger-Wettbewerb für Liedduo in Weiden. Zu Gast u. a. bei Festivals wie der Salzburg Biennale, dem Bachfest Leipzig und La folle journée in Nantes, in der Tonhalle Düsseldorf, De Singel Antwerpen, Konzerthaus Berlin und der Opéra Garnier in Paris. In der wiederentdeckten musikalischen Komödie

Die stumme Serenade von Erich W. Korngold sang sie bei der Opern- und CD-Produktion die Hauptpartie der Silvia Lombardi. 2009 Uraufführung des ihr gewidmeten Zyklus ... *wie stille brannte das Licht* von Georg Friedrich Haas mit der musikFabrik beim WDR in Köln. Beim Open-Air-Festival auf Schloss Solitude war sie als Selene in der Oper *Didone abbandonata* von Niccolò Jommelli zu hören. Ihr Debüt im Konzerthaus Berlin gab sie mit Brahms *Ein deutsches Requiem*. 2010 Konzerte mit Etienne Siebens (Beethovens Sinfonie Nr. 9) und Rezitals, u. a. in der Philharmonie Luxembourg. 2008 Auszeichnung als herausragende Nachwuchskünstlerin der jüngeren Generation von der Zeitschrift *Fono Forum*. Das künstlerische Schaffen von Sarah Wegener ist in mehreren Rundfunkproduktionen und CD-Einspielungen dokumentiert.

Emilio Pomàrico



1953 als Sohn italienischer Eltern in Buenos Aires geboren. Abschluss seines Musikstudiums in Mailand, daran anschließend Meisterkurse bei Franco Ferrara an der Accademia Musicale Chigiana und Sergiu Celibidache in München. Seither regelmäßige Einladungen von Klangkörpern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris, dem Frankfurter Museumsorchester, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestra Filarmonica della Scala, dem Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, den Bamberger Symphonikern, den Sinfonieorchestern von NDR, WDR,

SWR, BR und MDR, dem Klangforum Wien, dem Ensemble intercontemporain, der musikFabrik, dem ensemble recherche und dem Schönberg Ensemble. Gastierte u.a. beim Festival d'Automne à Paris, beim Edinburgh International Festival, bei der Biennale di Venezia, den Salzburger Festspielen, bei Settembre Musica in Turin, bei den Berliner Festspielen und bei Wien Modern. Neben dem Dirigieren ist er als Komponist tätig. Aufführungen seiner Werke u.a. bei Festivals und Konzerten in Venedig, Mailand, Turin, Basel, Genf, Paris, Darmstadt, Köln und Wien. Als Komponist ausgezeichnet u.a. beim internationalen Viotti-Wettbewerb. Emilio Pomàrico ist Professor für Dirigieren an der Accademia Internazionale della Musica in Mailand.

musikFabrik

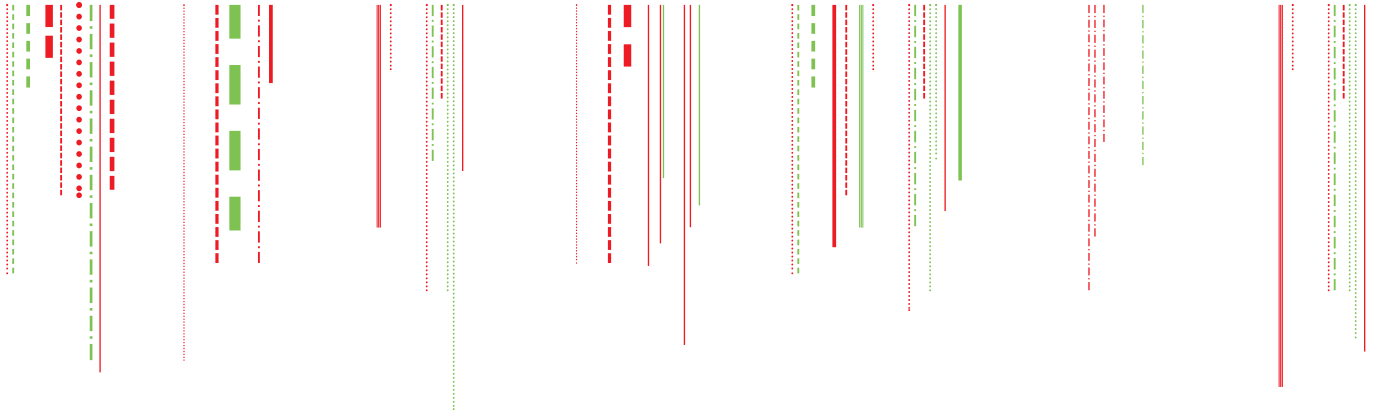


Internationales Solistenensemble für zeitgenössische Musik. Konzerte bei Festivals und Veranstaltern wie Biennale di Venezia, Festival d'automne à Paris, Wien Modern, Wiener Festwochen, Berliner Festspiele, Musica Strasbourg, UltraSchall Berlin, Brooklyn Academy of Music New York, Muziekgebouw Amsterdam, Rheingau Musik Festival, Huddersfield Contemporary Music Festival, Beethovenfest Bonn, Kölner Philharmonie, MusikTriennale Köln, Westdeutscher Rundfunk Köln, Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Philharmonie Essen, La Cité de la Musique Paris, Oper Bonn, Konzerthaus Dortmund und Concertgebouw Amsterdam. Zusammenarbeit mit international re-

nommierten Künstlern wie Mauricio Kagel, Hans Zender, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Peter Eötvyös, Nicolaus A. Huber, Louis Andriessen, Rebecca Saunders, Emmanuel Nunes, Stefan Asbury, Peter Rundel, Rupert Huber, Kasper de Roo, James Wood, Diego Masson, Emilio Pomàrico und Ilan Volkov. Neben der klassischen Moderne und zeitgenössischen Werken, darunter regelmäßig Kompositionsaufträge der musikFabrik, bilden die Auseinandersetzung mit modernen Kommunikationsformen sowie experimentelle und interdisziplinäre Projekte mit Live-Elektronik, Installationen, Tanz und Musiktheater einen Schwerpunkt. Zahlreiche Audioproduktionen für den Rundfunk und für CD-Veröffentlichungen. Seit der Saison 2003/04 Uraufführungen von Auftragswerken in Zusammenarbeit mit der Kunststiftung NRW in der Reihe „musikFabrik im WDR“. Die musikFabrik hat ihren Sitz in Köln und wird seit der Gründung 1990 vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt.

KUNSTSTIFTUNG NRW

Roßstrasse 133 | 40476 Düsseldorf | Tel.: 0211-6 50 40 70 | Fax: 0211-6 50 40 777 | info@KunststiftungNRW.de | www.KunststiftungNRW.de



Kunstförderung im internationalen Kontext:
Bildende Kunst, Medienkunst, Musik, Theater, Tanz, Literatur in und aus Nordrhein-Westfalen | Projekte, Preise, Stipendien, Ankäufe, Initiativen

Konzert 36

Konzert 37

musikFabrik im WDR



Sonntag | 24. Oktober 2010
20 Uhr

Geräusch und Gesang

Carola Bauckholt | *Geräusche* (1992)
für zwei Spieler

Enno Poppe | *Knabenträume*
(1995/2005) | für Ensemble

Carola Bauckholt | *Schlammflocke*
(2010) | für Ensemble | Uraufführung | Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und musikFabrik

György Kurtág | *Songs to Poems by Anna Akhmatova op. 41*
(1997–2008) | für Sopran und Instrumentalensemble

Natalia Zagorinskaia | Sopran
musikFabrik
Enno Poppe | Dirigent

Samstag | 15. Januar 2011
20 Uhr

Exotique

Claude Vivier | *Paramirabo* (1978)
für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier

Francesco Filidei | *Puccini a Caccia*
(2006) | für Ensemble

Olivier Messiaen | *Cantéyodjayâ*
(1949) | für Klavier

Giacinto Scelsi | *Go Örvgo (um 1975)* | für Stimme und Trompete | Uraufführung

Dieter Mack | *Kammermusik V*
(2007) | für Ensemble
Uraufführung

NN | Gesang
Marco Blaauw | Trompete
Ulrich Löffler | Klavier
musikFabrik
Enno Poppe | Dirigent

Geschäftsführender Intendant | Thomas Oesterdiekhoff
Im Mediapark 7
50670 Köln

Fon +49 221 71947194-0
Fax +49 221 71947194-7

musikFabrik@musikFabrik.eu | www.musikFabrik.eu

Projekt-Management | Lukas Hellermann
Assistenz | Eva Pegel, Elisabeth Zizka-Fuchs

Redaktion & Texte | Andreas Günther
Konzeption & Gestaltung | www.viertel.com
Bildrechte | alle Fotos © Klaus Rudolph, außer:
Umschlag: Heine in Paris. Zeichnung, undatiert, von Rainer Ehart
(geb. 1960). Tuschfeder und Acryl © akg-images / Ehart;
Claude Vivier © JABillard - Boosey & Hawkes;
Markus Brutscher © Robert Recker;
Sarah Wegener © Simon Wagner

Alle Konzerte der Reihe „musikFabrik im WDR“ sind Produktionen der musikFabrik in Zusammenarbeit mit WDR 3, KölnMusik und der Kunststiftung NRW.

Veranstaltungsort

WDR Funkhaus am Wallrafplatz
Klaus-von-Bismarck-Saal
50667 Köln

Einführungsgespräch zum Konzert
19.30 Uhr

Veranstaltungsbeginn
jeweils 20 Uhr

Vorverkauf

Um Wartezeiten an der Abendkasse zu vermeiden, nutzen Sie die Möglichkeit, Ihre Karten bequem und sicher bei KölnTicket über das Internet zu bestellen: www.KoelnTicket.de
Hotline: +49 221 2801

Eintrittspreise

Einzelpreis: 15 € | ermäßigt 7,50 €
keine Vorverkaufsgebühren

Ihre Eintrittskarte ist vier Stunden vor Konzertbeginn und für Ihre Heimfahrt als Fahrausweis im VRS (2. Klasse) gültig.