



musik  
fest  
berlin

---

2. September  
bis 21. September 2010



»Das Unberührte, das Lebendige und das Schöne Heutigentags« Mallarmé

Berliner Festspiele *in Zusammenarbeit mit der* Stiftung Berliner Philharmoniker

2. bis 21. September 2010

IO musik  
fest  
berlin

Philharmonie

---

Kammermusiksaal

---

Gethsemanekirche

---

Parochialkirche

---

Konzerthaus Berlin



*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*

*pour* PIERRE BOULEZ

musikfest berlin 10

mit Musik von Pierre Boulez, Luciano Berio, Igor Strawinsky, Richard Wagner, Claude Debussy, Hans Zender, Witold Lutoslawski, Maurice Ravel, Béla Bartók, Richard Strauss, Henri Pousseur, Iannis Xenakis, Peter Eötvös, Wolfgang Amadeus Mozart, Kevin Volans, Beat Furrer, Sergej Prokofjew, Anton Webern, Alban Berg, Hector Berlioz, Johann Sebastian Bach und Kompositionen aus dem Codex Chantilly

# musikfest berlin 10

37 Solisten von Weltrang, 27 Chöre, Ensembles und Orchester des internationalen Musiklebens – mit dabei die orchestralen Flugschiffe, die die Hauptstadt Berlin zu ihrem Heimathafen haben: An 20 Tagen werden in der Philharmonie, in deren Kammermusiksaal, in der Parochialkirche, in der Gethsemanekirche und im Konzerthaus am Gendarmenmarkt 24 Veranstaltungen mit über 60 Werken von rund 25 Komponisten geboten. Im Mittelpunkt des Programms: das musikalische Œuvre von Pierre Boulez und Luciano Berio. Nach dem Blick auf die düsteren Seiten des »Zeitalters der Extreme« im vergangenen Jahr wendet sich das musikfest berlin 10 einer Verszeile von Stéphane Mallarmé zu: »Das reine, lebensvolle, schöne Heut und Jetzt...« –, die Pierre Boulez in *Pli selon pli*, diesem einzigartigen musikalischen Faltenwurf des 20. Jahrhunderts, so unnachahmlich vertonte und mit der Olivier Messiaen 1958, im Entstehungsjahr von *Pli selon pli*, auf das unverbrüchliche Recht einer jeden jungen Generation zur Gestaltung ihrer Gegenwart hinwies.

Es war Charles Baudelaire, der in seinen Tagebüchern die poetische Beschreibung eines Schiffes notierte, in der sich auch Gestalt und Idee des orchestralen Klangkörpers zu erkennen geben: »Ich glaube, dass der unendliche und geheimnisvolle Zauber, der in der Betrachtung eines Schiffes liegt, und vornehmlich eines Schiffes in Bewegung, in erster Linie von der Regelmäßigkeit und Symmetrie herrührt, die zu den grundlegenden Bedürfnissen des menschlichen Geistes gehören, in gleichem Maße wie die Kompliziertheit und die Harmonie – und in zweiter Linie von der immer wiederkehrenden Vielfalt und der eingebildeten Vorstellung all der Kurven und Figuren, welche durch die tatsächlichen Grundelemente des Gegenstandes im Raume entstehen. Der poetische Gedanke, der durch diesen Vorgang der Bewegung in den Linien ausgelöst wird, ist die Vorstellung eines ungeheuren, unermesslichen, komplizierten, jedoch ebenmäßigen Wesens, eines von Geist erfüllten Lebewesens, welches leidet und alle Seufzer und Verlangen der Menschheit zum Ausdruck bringt.«

Luciano Berio, einer der beiden zentralen Komponisten des diesjährigen Festivalprogramms, träumte als Junge davon, als Kapitän eines eigenen Schiffes zur See zu fahren. Aus dem Traum wurde Wirklichkeit, eine musikalische: Die Musik wurde ihm zum Weltenmeer, zu einer lebenslangen Odyssee, auf der – angeregt durch die anthropologischen Schriften von Claude Lévi-Strauss, ethnomusikologische Feldforschungen von Simha Aron und die Linguistik von Roman Jakobson – Musik aus den musikalischen Volkstraditionen Italiens, Frankreichs, Armeniens, des damaligen Jugoslawiens, von Stammeskulturen Afrikas und amerikanischer Indianer in zitierter, phonographierter, transkribierter oder neukomponierter Gestalt Eingang in seine Werke fanden. Von diesen musikalischen Weltreisen berichten die beim *musikfest berlin 10* aufgeführten Werke des italienischen Komponisten: die *Folk Songs*, das Bratschenkonzert



*Voci*, das oratorische Madrigal *Coro*, die intime Huldigung an den sizilianischen Gesang *Naturale*, schließlich die Leonard Bernstein gewidmete *Sinfonia*, Berios »Voyage à Cythère« auf dem Mittelmeer der abendländischen Kunstmusik.

Das diesjährige *musikfest berlin* ist insbesondere dem Œuvre von Pierre Boulez gewidmet, dem Luciano Berio ein naher Komponistenkollege war. Ein halbes Jahr nach seinem 85. Geburtstag im März wird hier in Berlin ein umfanglicher Ausschnitt aus dem Katalog seiner Chef d'Œuvres präsentiert – ein Programm gewordener Ausdruck der Wertschätzung und Bewunderung seiner Werke und der Freude über seine Beteiligung als Dirigent beim *musikfest berlin 10*. Wie Berio ist Boulez seit frühen Jahren schon von außereuropäischer Musik fasziniert. Aber anders als bei Berio kennt seine Musik nicht das objet trouvé, nicht das Zitat und die Transkription. Was sein kompositorisches Interesse findet – sei es Webern, Strawinsky, Berg oder Mahler, Musik aus Bali, Japan oder Zentralafrika, der Klang der Steeldrums aus Trinidad oder der Harfen indianischer Bauern in den peruanischen Anden –, wird in seinem Werk in ein unverbrüchlich Eigenes verwandelt und in ein höheres Allgemeines überführt.

Boulez' Œuvre steht für die Jahrhundertbegegnung von Dichtung und Musik, einer einzigartigen Synthese von Ton und Wort, die weit aus ihrer Epoche herausragt. Sie ist die Entfaltung einer musikalisch-poetischen Idee, die der Maître der französischen Dichtkunst, Stéphane Mallarmé 1895 hermetisch formulierte, ohne die Früchte voraussagen zu können, die ein halbes Jahrhundert später aus diesem Setzling hervorgehen sollten: »Ich setze ästhetisch auf meine Gefahr diese Schlussfolgerung: dass Musik und Literatur die wechselnde, hier zum Dunkeln gekehrte, dort mit Gewissheit funkelnde Seite des einen Phänomens sind, ich nannte es die Idee. Jede dieser Erscheinungen neigt sich zur anderen und geht, nachdem sie in ihr verschwunden, mit Anleihen wieder aus ihr hervor: zweimal vollendet sich im Oszillieren eine Gattung in ihrer Ganzheit.«

Die Begegnung von Dichtung und Musik müsse ein »neues irdisches Abenteuer« (René Char) auslösen, das »Phonem aufsprühen lassen«, »den schöpferischen Rauschzustand organisieren« (organiser le délire), wie Boulez es nannte.

Nur selten in den hiesigen Konzertsälen zu Gehör gebracht, präsentiert das *musikfest berlin 10* die epochalen kompositorischen Synthesen, die Werk gewordenen Zeugnisse dieses musikalischen Abenteuers der kreativen Begegnung mit dem dichterischen Werk von René Char und Stéphane Mallarmé: die großformatigen Kantaten *Le Soleil des eaux* und *Le Visage nuptial*, den exotischen Diamanten *Le Marteau sans maître* und den abendfüllenden Zyklus *Pli selon pli*, jenes geheimnisvolle »dunkle Antlitz auf dem Grund schimmernder Oberflächen« (Wolfgang Rihm).

Wir freuen uns, dass für das elf Veranstaltungen umfassende Boulez-Porträt auch all diejenigen Dirigenten ihre Mitwirkung zugesagt haben, die als musikalische Leiter durch die mehrjährige Arbeit mit dem von Pierre Boulez 1976 gegründeten *Ensemble intercontemporain* geprägt wurden und nun ihrerseits das internationale Musikleben maßgeblich gestalten: Peter Eötvös, der 1978 als direkter Nachfolger von Pierre Boulez die Ensembleleitung übernahm, David Robertson, Jonathan Nott und die heute amtierende Leiterin Susanna Mälkki, an die seither die traditionsbildende Staffel weitergereicht wurde. Mit dabei sind auch die deutschen Pendanten, die in der Nachfolge und orientiert am französischen Erfolgsmodell gegründet wurden: das *Ensemble Modern* und die *musik-Fabrik*. Beide Ensembles präsentieren sich mit Programmen, die den Klangkörper über das kammerorchestralsche Format hinaus entgrenzen. Das ist generell ein Kennzeichen der Orchester- und Ensembleprogramme der diesjährigen Ausgabe des *musikfest berlin*: dass in den Programmen die Klangkörper sowohl expandieren als auch zu Gruppen und Solistenformationen sich verschlanken. Das Modell für diese Programmkonzeption ist wiederum Boulez' epochalem Meisterwerk des 20. Jahrhunderts *Pli selon pli* geschuldet, das den ganzen Fächer der Möglichkeiten der Expansion und Kontraktion des Klangkörpers ›Falte um Falte‹ in einem Werk durchmisst.

Am Vorabend zum Eröffnungskonzert widmet sich das *Keller Quartett* der vollständigen und abendfüllenden Aufführung von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, jenem solitären »Livre« freigesetzter und sich entfaltender Polyphonie, in dem der 26jährige Komponist Pierre Boulez ein Paradigma des organisierten musikalischen Deliriums gesehen hat: »Bach als Kraftmoment« ließ Boulez den Titel seines französischen Essays *Moment de Jean-Sébastien Bach* später für die deutschen Leser übersetzen.

Wir danken allen beteiligten Künstlern und Institutionen, der gastgebenden und kooperierenden Stiftung Berliner Philharmoniker, insbesondere Frau Pamela Rosenberg und Sir Simon Rattle für die ausgezeichnete Zusammenarbeit sowie dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Herrn Staatsminister Bernd Neumann, für die Bereitstellung der finanziellen Mittel.

Viel Freude beim Besuch der Konzerte des *musikfest berlin 10* wünschen Ihnen

Joachim Sartorius

Joachim Sartorius  
Intendant der Berliner Festspiele

Winrich Hopp

Winrich Hopp  
Künstlerischer Leiter *musikfest berlin*

## musikfest berlin 10

*37 world-class soloists, 27 choirs, ensembles and orchestras drawn from the cream of the international musical crop – along with the orchestral flagships harboured in the German capital: presenting in the course of 20 days, at Berlin's Philharmonie and its Chamber Music Hall, in the Parochialkirche and the Gethsemanekirche, and at the Konzerthaus at the Gendarmenmarkt, 24 events featuring over 60 works by some 25 different composers. The dual focal point of these programmes: works by Pierre Boulez and Luciano Berio. After last year's look at the darker side of the "age of extremes", musikfest berlin 10 takes its cue from a line by the poet Stéphane Mallarmé – "the virginal, lively and lovely today" – which Pierre Boulez set to music so inimitably in *Pli selon pli*, that unique 20th-century gesture of musical "folding" with which, in 1958, the year it was composed, Olivier Messiaen referred to the inalienable right of each new generation to shape its own day and age.*

It was Charles Baudelaire who, while poetically describing a ship in his diary, also depicted the shape and idea of an orchestral body: "I think the infinite and mysterious charm that lies in contemplating a ship, above all a ship in motion, is derived, in the first place, from its regularity and symmetry, which are among the primordial needs of the human spirit, and to the same extent as complexity and harmony; and in the latter case, of motion, to the continual generation and multiplication of all the imaginary curves and figures produced in space by the object's real elements. The poetic idea which arises from this process of linear motion is the concept of some vast being, immense, complex, but rhythmic; a creature full of genius, suffering and sighing with every human ambition."

Luciano Berio, one of the two central composers of this year's festival programme, dreamt as a boy of being a captain and sailing his own ship out to sea. The dream became a reality, but a musical one. Music became his seven seas, a lifelong odyssey on which – stimulated by the anthropological writings of Claude Lévi-Strauss, the ethnomusicological field research of Simha Aron, and the linguistics of Roman Jakobson – the folk music traditions of Italy, France, Armenia and the former Yugoslavia, as well as African and Native American tribal cultures, found access into his works in quoted, phonographic, transcribed or newly composed form. The Italian composer's works being performed at *musikfest berlin 10* are log-books reporting these musical world travels: *Folk Songs*, the viola concerto *Voci*, the oratorio-cum-madrigal *Coro*, the intimate tribute to Sicilian song *Naturale* and, finally, the *Sinfonia* dedicated to Leonard Bernstein, Berio's "Voyage à Cythère" on the Mediterranean Sea of western art music.

This year's *musikfest berlin* is dedicated especially to the oeuvre of Pierre Boulez, a fellow composer close to Luciano Berio. Six months after his 85th birthday in

March, an extensive selection from the catalogue of Boulez's masterpieces will be presented here in Berlin – a programme expressing appreciation and admiration for his works as well as delight in his participation as a conductor at *musikfest berlin 10*. Like Berio, Boulez has been fascinated since early in his career by non-European music. But unlike his Italian colleague, his music has nothing to do with the *objet trouvé*, with quotation or transcription. What interests him as a composer – whether it be Webern, Stravinsky, Berg or Mahler, music from Bali, Japan or central Africa, the sound of pans (steel drums) from Trinidad or the harps of indigenous farmers in the Peruvian Andes – is transformed in his work into something unequivocally his own and translated to a higher plane of universality. Boulez's oeuvre represents a singular meeting of poetry and music, a unique synthesis of word and tone that stands out from other artistic products of its period. It is the realization of a musical-poetical idea hermetically formulated by the maître of French poetry Stéphane Mallarmé, though he could not have predicted the fruit that would grow from this seedling half a century later: "I suggest," Mallarmé declared in a lecture given in England in 1895, "at the risk of my aesthetic reputation, the following conclusion: that Music and Letters are alternating faces – one spreading here into the darkness, the other glittering there with certainty – of a single phenomenon. I called it the Idea. One of these modes inclines toward the other and disappears into it, only to reappear with borrowed riches: by this double oscillation a whole genre is achieved." The encounter between poetry and music must create a "new terrestrial adventure" (René Char) or, as Boulez once put it, "spurting out a phoneme in an attempt to organize delirium".

*musikfest berlin 10* will offer his epoch-making compositional syntheses, rarely heard in local concert halls, an oeuvre embodying that terrestrial adventure of Boulez's creative encounter with the poetical work of René Char and Stéphane Mallarmé: the large-scale cantatas *Le Soleil des eaux* and *Le Visage nuptial*, the exotic gem *Le Marteau sans maître* and the concert-length cycle *Pli selon pli*, that mysterious "dark visage beneath shimmering surfaces" (Wolfgang Rihm).

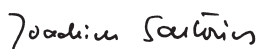
We are pleased that, for the eleven events comprising this comprehensive Boulez portrait, all those conductors have agreed to take part who have been influenced by their years as music directors of the *Ensemble intercontemporain* founded in 1976 by Pierre Boulez and who now, in turn, are materially influencing international musical life: Peter Eötvös, Boulez's direct successor with the ensemble in 1978, as well as David Robertson, Jonathan Nott and the current director, Susanna Mälkki, to whom the tradition-forming baton has been passed since then. Also on hand will be the German counterparts founded subsequently with an orientation to the successful French model: *Ensemble Modern* and

*musikFabrik*. Both of those ensembles are presenting programmes that swell their numbers to chamber orchestral and larger dimensions. That's a general indication of the orchestral and ensemble programmes of this year's edition of *musikfest berlin*: musical bodies growing as well as downsizing into groups or solo formations. The model for this programming conception once again is Boulez's epoch-making masterpiece of the 20th century, *Pli selon pli*, which encompasses within a single work the whole range of possibilities for expanding and contracting an ensemble, "fold by fold".

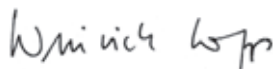
On the eve of the festival, the *Keller Quartet* will devote their entire concert to a complete performance of Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue*, that solitary "Livre" of freely unfolding polyphony in which the 26-year-old composer Pierre Boulez discerned a paradigm of organized musical delirium, of creative frenzy, in his 1951 essay *Moment de Jean-Sébastien Bach* ("A Time for Johann Sebastian Bach").

We would like to express our thanks to all the artists and institutions participating in the festival, to its host and liaison, Stiftung Berliner Philharmoniker, and in particular to Pamela Rosenberg and Sir Simon Rattle, for their outstanding collaboration, and to the official representative of the Federal Commission for Culture and the Media, Minister Bernd Neumann, for the allocation of financial resources.

Wishing you much pleasure from the concerts of *musikfest berlin 10*,



Joachim Sartorius  
Intendant, Berliner Festspiele



Winrich Hopp  
Artistic Director, musikfest berlin

## Grußwort

Das *musikfest berlin* zählt, sechs Jahre nach seiner Gründung, zu den weithin beachteten Höhepunkten des internationalen Musiklebens. Es ist den immer außergewöhnlichen Konzertprogrammen und erstklassigen Orchestern sowie herausragenden Ensembles und Interpreten zu verdanken, dass sich das *musikfest berlin* nicht nur des besonderen Interesses des Berliner Publikums erfreut, sondern mittlerweile auch viele Gäste aus dem In- und Ausland anzieht. Veranstaltet wird es als Kooperation der Berliner Festspiele, die von der Bundesregierung finanziert werden, mit der Stiftung Berliner Philharmoniker, um den Ruf Berlins als Musikstadt weiter zu festigen und auszubauen.

Das diesjährige Festivalprogramm überrascht erneut mit einer Auswahl von Kompositionen, die musikalische Entdeckungen versprechen. Im Zentrum stehen Werke von Luciano Berio und Pierre Boulez, kombiniert vor allem mit der Musik von Igor Strawinsky. Pierre Boulez feiert 2010 seinen 85. Geburtstag und es ist eine große Ehre für Berlin, den international gefeierten Komponisten und Dirigenten als Gast und auch als Mitwirkenden beim *musikfest berlin 10* begrüßen zu können. Pierre Boulez hat das 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart nicht nur als Komponist, Dirigent, Essayist und Lehrer geprägt. Er hat das europäische Musikleben auch als Initiator und Leiter des *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) und des wunderbaren *Ensemble intercontemporain* entscheidend mitgestaltet. Beide Gründungen waren für die Entwicklung der musikalischen Kultur wegweisend und haben im Übrigen durch die *Deutsche Ensemble Akademie*, das *Ensemble Modern* und das *Ensemble musikFabrik* auch erfolgreiche deutsche Pendants gefunden.

Ich freue mich, dass alle diese Klangkörper und Institutionen am *musikfest berlin 10* mitwirken. Sie werden gemeinsam mit den renommierten Orchestern aus London, Amsterdam, München, Bamberg, Freiburg und natürlich aus Berlin Zeugnis von der Lebendigkeit und Frische einer dem Geist der Moderne verpflichteten Musikkultur ablegen.

Ich bin davon überzeugt, dass das Festivalprogramm das Verständnis für die vielfältigen Beziehungen im Schaffen der Komponisten erhellen wird, die dieses Jahr im Zentrum stehen. Zugleich wird es eindrücklich vermitteln, in welcher besonderen Maße sich die musikalische Avantgarde auch von Volkstraditionen und außereuropäischen Musikkulturen hat anregen lassen. Damit wird nicht nur unser Bild der Neuen Musik entscheidend bereichert, sondern auch unser Verständnis der Moderne insgesamt, in der die Kunst der Gegenwart wurzelt.



Bernd Neumann, MdB

Staatsminister bei der Bundeskanzlerin

Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

## Welcome

Just six years after its founding, *musikfest berlin* already ranks among the most widely regarded highlights of international musical life. Thanks to its consistently exceptional concert programming and top-ranking orchestras, as well as outstanding ensembles and soloists, *musikfest berlin* not only enjoys particular interest from Berlin audiences, but now also attracts many visitors from all over Germany and abroad. It is a collaboration between the Berliner Festspiele, financed by the German federal government, and the Berlin Philharmonic Foundation with a view to consolidate and develop the reputation of Berlin as a musical capital.

This year's festival programme will once again surprise with a selection of compositions that promise many musical discoveries. The main focus is on works by Luciano Berio and Pierre Boulez, combined above all with the music of Igor Stravinsky. Boulez is celebrating his 85th birthday in 2010, and it is a great honour for Berlin to be able to welcome this internationally celebrated composer and conductor as a visitor and as a participant in *musikfest berlin 2010*. Pierre Boulez has not only influenced the 20th century up until the present day as a composer, conductor, essayist and teacher: he has also taken a leading role in shaping European musical life as the initiator and director of the *Institut de Recherche et de Coördination Acoustique/Musique* (IRCAM) and the wonderful *Ensemble inter-contemporain*. The founding of both these institutions proved groundbreaking for the development of musical culture and, incidentally, have found successful German counterparts in the form of the *Deutsche Ensemble Akademie*, *Ensemble Modern* and *musikFabrik*.

I am delighted that all these ensembles and institutions are taking part in *musikfest berlin 10*. Together with renowned orchestras from London, Amsterdam, Munich, Bamberg, Freiburg and, of course, Berlin, they will attest to the vitality and freshness of a musical culture committed to the spirit of modernity.

I am certain that the festival programme will illuminate the multifaceted relationships within the works of the composers that stand centre stage this year. At the same time, it will clearly convey the extent to which the musical avant-garde has also been inspired by folk traditions and non-European musical cultures. This is bound not only to enrich our view of New Music, but also to broaden our understanding of modernity in general, in which contemporary art is rooted.



Bernd Neumann, Member of the Bundestag

Minister of State for the Federal Chancellor

Federal Government Commissioner for Culture and the Media

# Grußwort

Das Programm des *musikfest berlin 10* ist Pierre Boulez zugeeignet – dem Komponisten, dem Dirigenten, musikalischen Architekten des IRCAM und Gründer des *Ensemble intercontemporain*. Pierre Boulez hat – als Komponist und als Dirigent – die Orchester- und Ensemblekultur der Moderne entscheidend geprägt, nicht zuletzt durch das *Ensemble intercontemporain*, dessen Gründung im Jahre 1976 man nicht anders als hellsichtig bezeichnen kann. Die Idee des Solistenensembles wurde durch Arnold Schönbergs 1906 entstandene *Kammersymphonie op. 9* formuliert, deren Partitur ein Ensemble, das aus den jeweils ersten Spielern der Instrumentengruppen des Orchesters gebildet ist, verlangt. Das Solistenensemble ist also ein Kind des Orchesters. Seither ist eine Fülle von Werken, eine neue Gattung von Kompositionen entstanden. Aber es mussten rund 70 Jahre vergehen, bis dank der energischen Initiative von Pierre Boulez erstmals ein Solistenensemble institutionell etabliert werden konnte. Die kollegiale, gleichermaßen partnerschaftliche wie agonale Koexistenz der Solistenensembles und Orchester gehört heute zu den besonderen Kennzeichen des modernen Musiklebens.

Ich freue mich, dass es dem *musikfest berlin* mit der diesjährigen Festivalausgabe gelungen ist, die Gleichzeitigkeit und das Wechselverhältnis der Ensemble- und Orchesterkultur bis in die Fasern des Programms abzubilden: Kaum ein Programm und Klangkörper gleicht in Gestalt, Größe, Besetzung und Topographie dem anderen.

Vielfältig schließlich ist das Programm auch in ästhetischer Hinsicht: Der Radius reicht von Luciano Berio und Igor Strawinsky bis zu Richard Strauss, von Iannis Xenakis bis zur *Ars subtilior* des 14. Jahrhunderts, oder – um es mit den *Mythologiques. Le cru et le cuit* von Claude Lévi-Strauss zu sagen: Das Programm reicht vom »Rohen bis zum Gekochten«.

Die Stiftung Berliner Philharmoniker ist stolz darauf, Kooperationspartner des *musikfest berlin* zu sein und mit ihren Möglichkeiten zum Gelingen des Festivals beitragen zu können. Und wir freuen uns darauf, zusammen mit dem Publikum die Orchester und Ensembles des internationalen Musiklebens mit ihren Dirigenten und Solisten als Gäste in der Philharmonie begrüßen zu können.

Ich wünsche allen Besuchern und Mitwirkenden viel Freude an den Konzerten.

Ihre



Pamela Rosenberg

Intendantin der Stiftung Berliner Philharmoniker



## Welcome

The programme of *musikfest berlin 10* pays homage to Pierre Boulez – to the composer, conductor, musical architect of IRCAM and founder of the *Ensemble intercontemporain*. Both as composer and conductor, Boulez has exerted a powerful influence on modern orchestral and ensemble culture, not least through his *Ensemble intercontemporain*, whose founding in 1976 was nothing less than clairvoyant. The idea of an ensemble of soloists was formulated by Arnold Schoenberg in his 1906 *Chamber Symphony Op.9*, the score of which calls for a musical body made up of the principals of the orchestral sections. The ensemble of soloists is thus a child of the orchestra. Since then there has been a wealth of works emulating Schoenberg's and giving rise to a whole new compositional genre. But it took around 70 years before, thanks to the energy and initiative of Pierre Boulez, the ensemble of soloists could be established as an institution. The collegial, collaborative but also competitive co-existence of the ensemble of soloists and the orchestra has since come to represent a distinctive feature of modern musical life.

It pleases me greatly that this year's edition of *musikfest berlin* manages to epitomize both the simultaneity and the fluctuating relationship between ensemble culture and orchestral culture, right down into the very fibres of the programming. Hardly any of the programmes or ensembles resembles any of the others in form, size, scoring or topography.

And, finally, the programming is also multifarious from an aesthetic viewpoint. Its radius extends from Luciano Berio and Igor Stravinsky to Richard Strauss, from Iannis Xenakis to *ars subtilior*, the highly refined musical style of the 14th century – or, as Claude Lévi-Strauss said it in *Mythologiques: Le cru et le cuit*: the programming ranges from “the raw to the cooked”.

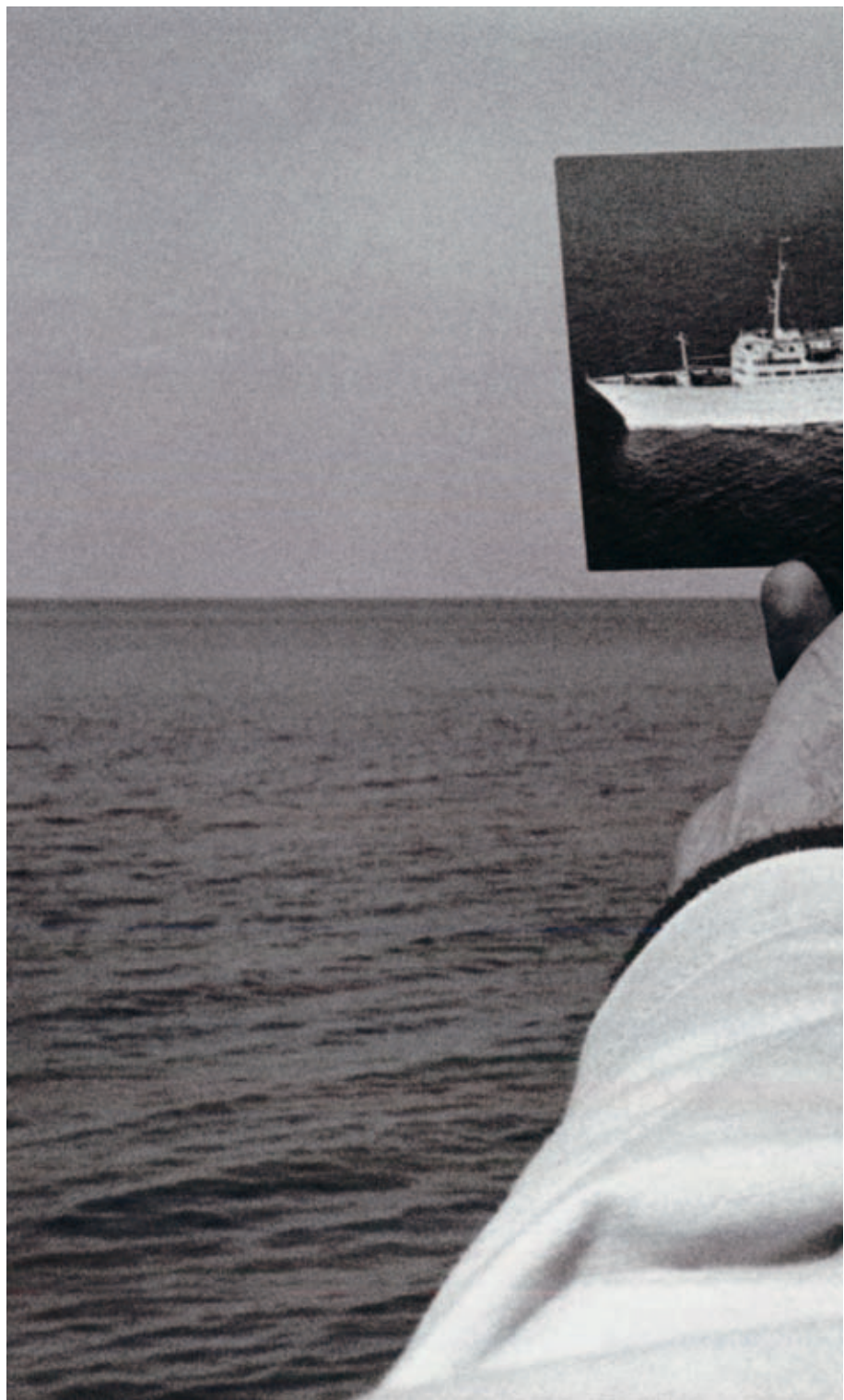
Stiftung Berliner Philharmoniker, the Berlin Philharmonic Foundation, is proud to be the partner of *musikfest berlin* and to be able to use its means to contribute to the festival's success. We also look forward, along with the public, to welcoming the international orchestras and ensembles with their conductors and soloists on their visits to the Philharmonie. I wish much enjoyment to everyone attending and taking part in these concerts.

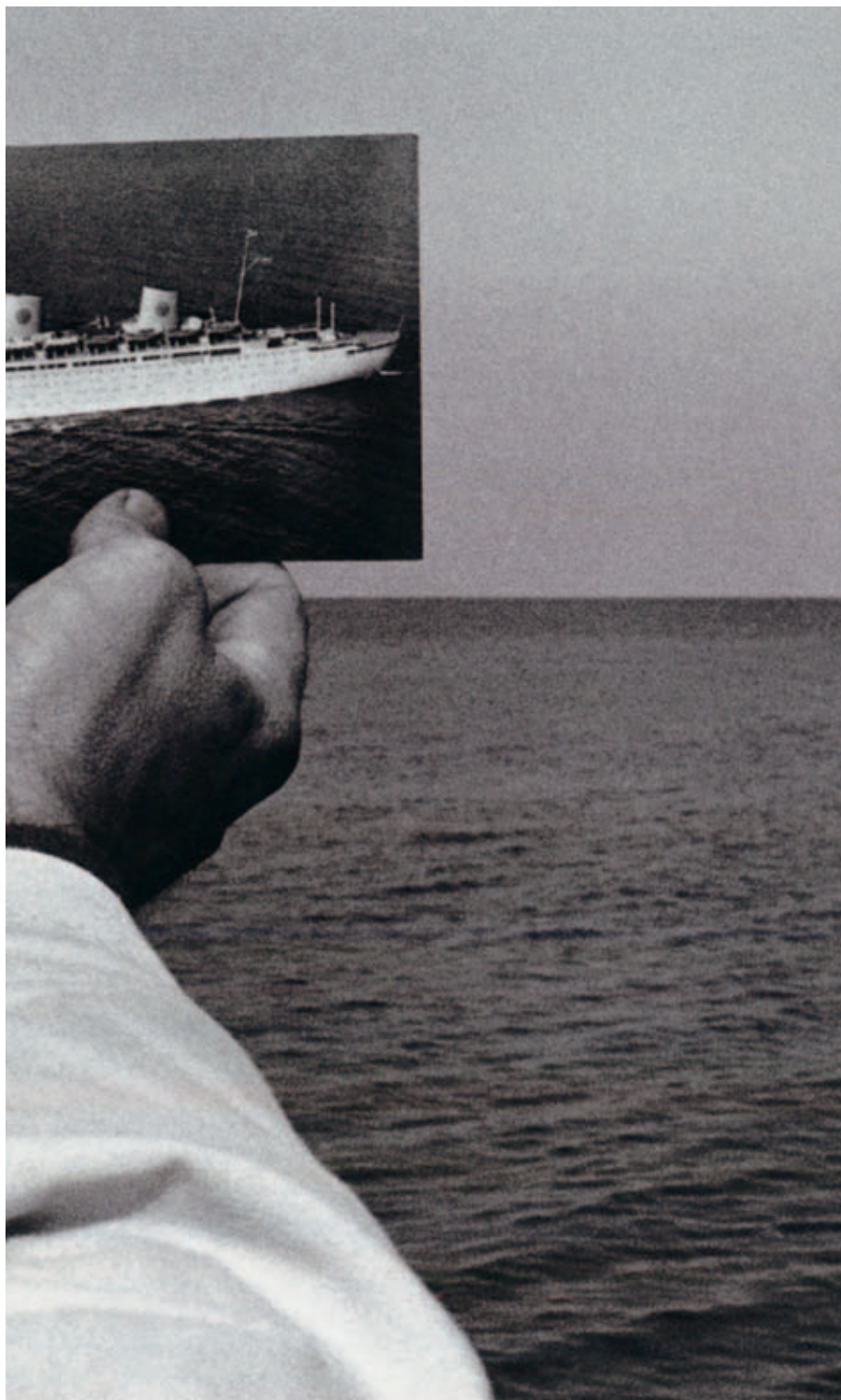
Sincerely yours,



Pamela Rosenberg

Director of the Berlin Philharmonic Foundation





# musikfest berlin | Programm

SEITE

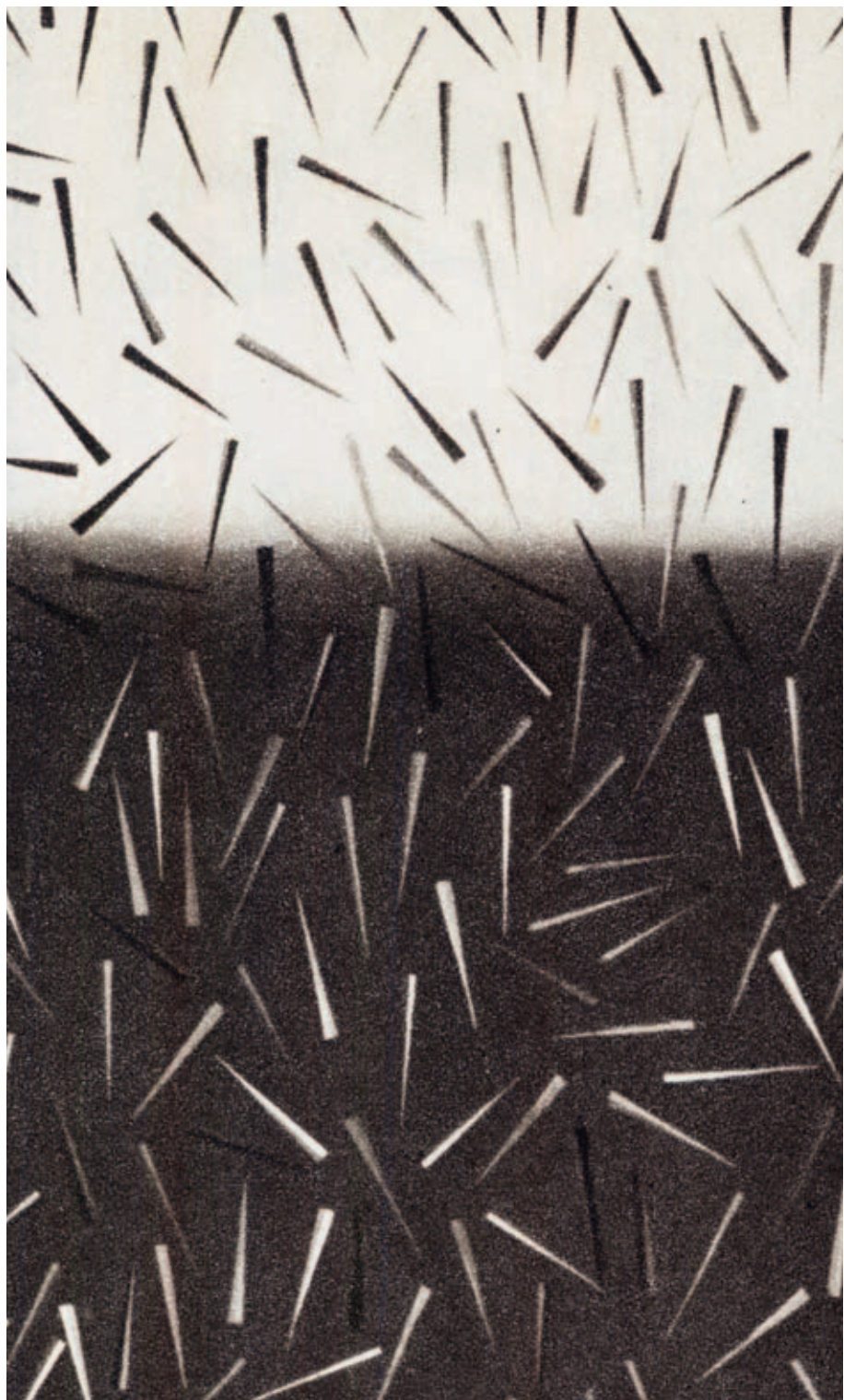
Do	02. IX	<i>Kammermusiksaal</i> 20.00 h	Keller Quartett <i>Kunst der Fuge</i>	20
Fr	03. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	London Symphony Orchestra DANIEL HARDING	24
Sa	04. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	SWR Sinfonieorchester Baden-Württemberg und Freiburg SUSANNA MÄLKKI	28
So	05. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam MARISS JANSONS	32
Mo	06. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	London Philharmonic Orchestra VLADIMIR JUROWSKI	36
Di	07. IX	<i>Kammermusiksaal</i> 20.00 h	Ensemble Modern BEAT FURRER	40
Mi	08. IX	<i>Getsemanekirche</i> 20.00 h	graindelavoix BJÖRN SCHMELZER	44
Do	09. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin MAREK JANOWSKI	48
Fr	10. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Berliner Philharmoniker SIR SIMON RATTLE	52
Sa	11. IX			
So	12. IX			
Sa	11. IX	<i>Parochialkirche</i> 20.00 h	Duke Quartet <i>Songlines</i>	56
So	12. IX	<i>Kammermusiksaal</i> 11.00 h	Philharmonia Quartett Berlin <i>Benefizkonzert</i>	60

# 2 – IX | 2 I – IX – IO

SEITE

Mo	13. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	musikFabrik PETER EÖTVÖS	64
Di	14. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Bayerisches Staatsorchester KENT NAGANO	68
Mi	15. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin DAVID ROBERTSON	72
Do	16. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Konzerthausorchester Berlin LOTHAR ZAGROSEK	76
Fr	17. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Berliner Philharmoniker PIERRE BOULEZ	80
Sa	18. IX			
Sa	18. IX	<i>Kammermusiksaal</i> 17.00 h	Ensemble intercontemporain SUSANNA MÄLKKI	84
So	19. IX	<i>Kammermusiksaal</i> 11.00 h	Ensemble intercontemporain FRANÇOIS-XAVIER ROTH	88
So	19. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Bamberger Symphoniker JONATHAN NOTT	92
Mo	20. IX	<i>Philharmonie</i> 20.00 h	Staatskapelle Berlin DANIEL BARENBOIM	96
Di	21. IX	<i>Konzerthaus</i> 20.00 h		

Spielorte   <i>venues</i>	103
Karten   <i>tickets</i>	104
Abonnements   <i>subscriptions</i>	106
Einzelpreise   <i>prices</i>	108
Nachweise   <i>credits</i>	110
Impressum   <i>imprint</i>	114



Donnerstag, 2. Sept. 2010 | 20.00 h  
Kammermusiksaal der Philharmonie

## BACH ALS KRAFTMOMENT

JOHANN SEBASTIAN BACH [1685-1750]

*Die Kunst der Fuge* BWV 1080 [1745-50]

Contrapunctus I · Contrapunctus II · Contrapunctus III ·

Contrapunctus IV · Contrapunctus V · Contrapunctus VI, a 4, in Stylo Francese ·

Contrapunctus VII, a 4, per Augmentationem et Diminutionem ·

Contrapunctus VIII, a 3 · Contrapunctus IX, a 4, alla Duodecima ·

Contrapunctus X, a 4, alla Decima · Contrapunctus XI, a 4 ·

Contrapunctus XII, a 4, rectus / inversus · Contrapunctus XIII, a 3, rectus / inversus ·

Canon per Augmentationem in Contrario Motu · Canon alla Ottava ·

Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza ·

Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta · Contrapunctus XIV,

Quadrupelfuge (Fragment)

## KELLER QUARTETT

ANDRÁS KELLER Violine

JÁNOS PILZ Violine

ZOLTÁN GÁL Viola

JUDIT SZABÓ Violoncello

Was für uns das Wichtigste an Bachs Werk ist: eine Technik der Form, die auf äußerste Einheit zielt und ein *Mutterverhältnis* zwischen der Schreibweise und der Architektur stiftet. Die Form ist in hohem Maß variabel und stellt sich mit jedem Werk wieder in Frage. ... Schließlich möchten wir noch auf einen besonders interessanten Aspekt bei Bach aufmerksam machen; François Florand hat ihn in seinem Buch *Johann Sebastian Bach* unübertrefflich beschrieben: »Beim Aufbau einer Entwicklung greift Bach zu einem von ihm bevorzugten Mittel: Er führt das Konzert der Stimmen so, dass keine von dem Umfang abweicht, den er ihr anfänglich zugewiesen hat, wobei er sie fast gewaltsam in den gleichen Grenzen hält – kaum mehr als eine Oktave für jede Stimme – und eine Progression herbeiführt, die ganz aus dem melodischen Verlauf selbst kommt, beinahe wie ein Fluss, den man ohne äußerlich erkennbaren Grund anschwellen sieht: keine Nebenflüsse, keine Schneeschmelze, kein Unwetter, sondern allein der Zuwachs durch geheimnisvolle unterirdische Quellen. Es handelt sich um etwas ganz anderes als um eine bloße Wiederholungsästhetik nach Art der Orientalen oder Inder. Vielmehr ist es ein für Bach sehr bezeichnender Vorgang, der durch einen inneren Anstau von Energie, von Bewegungskraft in Gang kommt und bis zu dem Punkt getrieben wird, wo Komponist und Hörer gesättigt und wie betäubt sind.« Florand spricht auch von einer Neigung zum musikalischen Taumel bei Bach: »Man muss dahinter beileibe nichts Brutales, nichts Grobes suchen. Aber schließlich kommt es zu einem Augenblick, wo sich dem Komponisten vom Hin- und Herdrehen seines Motivs der Kopf selbst zu drehen beginnt. *Es schwindelt*... Und dies ist der Kulminationspunkt des Werkes.« Florand bezeichnet diesen musikalischen Taumel als eine »innere Gärung der Polyphonie«. Er schließt seine Analyse mit dem Hinweis, dass das »Delirium« von Bach »licht«, »sein Rausch bewusst« ist, seine Verzichte wohl überlegt sind und durch ständig wache Intelligenz und nie nachlassenden Willen immer auf dem Hintergrund des schöpferischen Bewusstseins stehen.\*



Das Werk, das den Traditionsverlauf sichert – das sich die Tradition einverleibt und sie *nachträglich* rechtfertigt – ist von der Tradition her nicht *voraus-zusehen*... Umgeben von logischem Blendwerk, an dem wir zugrunde gehen, von vorgefassten Meinungen, die jedes kritischen Sinnes entbehren, von einer ›Tradition‹, die aus allen möglichen, mehr oder weniger beschämenden Gründen je nach Bedarf hin- und hergezerrt wird – inmitten dieser erbärmlichen Aktivität von Leuten, die es nötig haben, auf ›Authentizität‹ aus zu sein,

*geben wir dem sein Potential zurück,  
was Mallarmé den ›Zufall‹ nannte.*

Denn wenn wir uns dem Dichter verpflichtet fühlen, von dem der berühmte Satz stammt: »Nicht mit Gedanken macht man Verse, sondern mit Worten«, ein Satz, der – einseitig interpretiert – allen möglichen Bloßstellungen zum Vorwand gedient hat, so ist diese Äußerung noch kein Grund zu vergessen, dass *jeder Gedanke einen ›Coup de Dés‹, einen Würfelwurf, auslöst.*<sup>\*</sup>

Bachs Kontrapunkt ist eine Meditation über die Vielfalt der Welt: er ist ein Blick, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tief durchdringt. Er ist auch ein idealer Kontrapunkt. Denn noch heute lebt oder sollte Bach in uns leben, er passt sich uns an mit all seiner Größe und Macht, selbstreflexiv: wie der tiefe See in einer indianischen Erzählung, der sich auf wundersame Weise auf die Suche begibt nach seinen eigenen Quellen – den vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen.

LUCIANO BERIO, *Il mio Bach*

<sup>\*</sup> PIERRE BOULEZ, *Bach als Kraftmoment*, 1951



Freitag, 3. Sept. 2010 | 20.00h  
Philharmonie

Einführung 19.00h

## ERÖFFNUNGSKONZERT FOLKSONGS I

LUCIANO BERIO [1925-2003]

*Folk Songs*

für Mezzosopran und sieben Instrumente [1964]

LUCIANO BERIO

*Sinfonia*

für acht Singstimmen und Orchester

in fünf Sätzen [1968]

Pause

HECTOR BERLIOZ [1803-1869]

*Harold en Italie*

Symphonie in vier Teilen mit Solo-Bratsche op. 16 [1834]

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SYNERGY VOCALS

KELLEY O'CONNOR Mezzosopran

TABEA ZIMMERMANN Viola

DANIEL HARDING Leitung

In der Zeit der Flower-Power-Bewegung wirkte Luciano Berio alternierend mit Darius Milhaud als Professor für Kompositionslehre am Mills College in Oakland bei San Francisco. Hier überarbeitete er zwei frühere Lieder, ergänzte sie durch weitere Arrangements, zwei Kompositionen von John Jacob Niles und die Transkription einer Schellackplatte zur Suite der *Folk Songs*: »Ich kehre immer wieder zur Volksmusik zurück, weil ich einen Kontakt zwischen ihr und meinen eigenen Ideen über Musik herstellen möchte. Ich habe einen utopischen Traum, von dem ich weiß, dass er nicht realisiert werden kann: Ich möchte eine Einheit zwischen Volksmusik und unserer Musik schaffen – eine wirkliche, hörbare, verstehbare Kontinuität zwischen altem Volksmusik-Machen, das gleich nahe bei unserer Alltagsarbeit wie unserer Musik ist.« Amerika, Auvergne, Sizilien, Sardinien, Armenien und Aserbajdschan – in der geographischen Herkunft widerspiegelt sich die multikulturelle Gesellschaft des Schmelztiegels Vereinigte Staaten... Ebenso vielfältig sind die Themen Liebe, Trauer, Glauben, Scherz und Tanz. »Meine Transkriptionen sind immer Analysen der Volkslieder, und sie vermitteln gleichzeitig den Geruch dieser Musik, wie ich ihn empfinde.«

Um das überlieferte Rohmaterial spinnt Berio ein schillerndes Netz von Instrumentalklängen und bereitet es für unsere Zeit neu auf. Zugleich übernimmt er viele Verfahren, die man von anderen Kulturen oder auch vom europäischen Mittelalter her kennt. So lässt er in improvisatorischer Manier Vor-, Zwischen- und Nachspiele intonieren, unabhängig vom Gesang, *like a wistful country dance fiddler*; Bordunklänge, liegende Akkorde, Imitationen, Auszierungen, Umspielungen und Gegenmelodien, barocke chromatische Bassgänge, eng gewobene heterophone Klangteppiche, *chitarrando* arpeggierte Akkorde, dumpfes Gedröhne des Schlagzeugs und Melodiefetzen einer Hirtenflöte...

THOMAS GARTMANN

*Diese schönen, großen Schiffe, die sich unmerklich wiegen (schaukeln) auf den stillen Gewässern; diese festgebauten Schiffe in ihrer Ungeschäftigkeit und ihrem Fernweh, sprechen sie nicht in einer stummen Sprache zu uns: Wann fahren wir aus nach dem Glück?*

CHARLES BAUDELAIRE

Der Dritte Satz der *Sinfonia* stellt eine Huldigung an Gustav Mahler dar, dessen Werk das Gewicht der ganzen Musikgeschichte zu tragen scheint; auch ist er eine Huldigung an Leonard Bernstein für seine unvergessliche Interpretation der »Auferstehungs-Sinfonie« in der New Yorker Konzertsaison 1967. Das Ergebnis wird zu einer Art »Voyage à Cythère« an Bord des dritten Satzes aus Mahlers Zweiter Sinfonie. Ich habe den Mahlerschen Satz wie ein Gefäß behandelt, in dessen Wänden eine große Zahl »musikalischer Mythen« und Anspielungen entwickelt, in gegenseitige Beziehung gesetzt und transformiert wird: von Johann Sebastian Bach, Arnold Schönberg, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven und Strawinsky bis zu Boulez, Pousseur, Globokar, Stockhausen, mir selbst und anderen.

LUCIANO BERIO

*Das Meer der Musik:* Nur einmal befielen Luciano Berio im Verlauf seiner langen Karriere Zweifel an seiner musikalischen Berufung. Geboren und aufgewachsen am Meer, entschied er mit elf Jahren, dass seine Zukunft darin bestünde, daraufhin zu arbeiten, eines Tages als Kapitän eines eigenen Bootes zur See zu fahren. Diese Odyssee sollte sich nicht realisieren, doch trat eine andere an ihre Stelle, die im gleichen Maß der unstillbaren Neugier und der Vorliebe für weite Horizonte entgegen kam. Noch heute spiegelt Berio die Sehnsüchte seiner Jugend und beschreibt seine Musik als eine Reise, die viele Häfen angelaufen hat. Die Metapher rückt vielleicht eine der außergewöhnlichen Seiten seiner Arbeit ins rechte Licht. Seine Leidenschaft, aus einem breiten Spektrum von Disziplinen kreative Konsequenzen zu ziehen, ist bemerkenswert gewesen. Die Phonetik, die strukturelle Anthropologie und – nachhaltiger – die Musikethnologie, elektroakustische Forschungen und die experimentellen Traditionen der Literatur und des Theaters – alle diese Disziplinen eröffneten Berio neue Dimensionen in seiner Arbeit. Zweifellos haben all diese Ausflüge die Fantasie einer breiten Hörerschaft in den Bann gezogen. Doch hätten sie kaum dauerhafte Aufmerksamkeit erhalten, stünden sie nicht in Wechselwirkung mit einer musikalischen Sprache von einzigartiger Vitalität und Unmittelbarkeit.

DAVID OSMOND-SMITH, 1991



# 4 – IX – IO

<i>Preisgruppe</i>	C
<i>Abonnement</i>	I
<i>Abonnement</i>	IV
<i>Abonnement</i>	V

Samstag, 4. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

## PIERRE BOULEZ & RENÉ CHAR I

PIERRE BOULEZ [\* 1925]

*Le Soleil des eaux*

Text von René Char. Fassung für Sopran,  
vierstimmigen gemischten Chor und Orchester [1948-65]

I: Complainte du lézard amoureux – II: La Sorgue. Chanson pour Yvonne

ALBAN BERG [1885-1935]

*Kammerkonzert* für Klavier und Geige mit 13 Bläsern [1923-25]

Pause

PIERRE BOULEZ

*Première Sonate* für Klavier [1946]

PIERRE BOULEZ

*Le Visage nuptial*

Texte von René Char. Fassung für Sopran, Mezzosopran,  
Frauenchor und Orchester [1946-89]

I: Conduite – II: Gravité. L'emmur – III: Le Visage nuptial

IV: Évadné – V: Post-Scriptum

SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART

DAMEN des RIAS KAMMERCHOR und NDR CHOR

BERNHARD EPSTEIN Einstudierung Chöre

LAURA AIKIN Sopran | LANI POULSON Mezzosopran

PIERRE-LAURENT AIMARD Klavier

THOMAS ZEHETMAIR Violine

SUSANNA MÄLKKI Leitung

Was mich an der Poesie von Char fesselte, als ich sie 1945 oder 1946 kennenlernte, war vor allem die sprachliche Verdichtung. Das ist, wie wenn Sie einen behauenen Feuerstein finden (und hier meint Feuerstein sogleich Variation über einen behauenen Feuerstein): es handelt sich um eine Art von beständigem Ungestüm, aber nicht um ein Ungestüm mit vielen Gesten, sondern um ein inneres, auf einen gespannten Ausdruck konzentriertes Ungestüm. Das hat mich als erstes überrascht, und es überrascht mich auch heute noch. Nicht seine »Naturliebe«, wie man es genannt hat, zieht mich bei Char am meisten an, seine Liebe zur Provence, diese unmittelbare Verbindung zu den Menschen, sondern die Fähigkeit, seine Welt in einen stark gedrängten Ausdruck zu bündeln und ihre Strahlen, ihre Spiegelungen weithin auszusenden.

PIERRE BOULEZ

Ich erinnere mich gut, dass ich sehr früh, bereits 1948, das *Kammerkonzert* studierte – zum ersten Mal hatte ich die Partitur für lange Zeit in Händen. Dieses Werk hat mir viel Stoff zum Nachdenken gegeben; ich sah, dass es bei Berg auch noch andere Dinge gibt als diesen Romantizismus, der einem beim ersten Blick in die Augen springt. Und was mich von Entdeckung zu Entdeckung immer mehr gefangen nahm, war die Komplexität dieses Geistes: die große Zahl von Eigenbezügen, die Verwobenheit, die Verästelung seiner musikalischen Konstruktion, ja sogar die Esoterik vieler Bezüge, die Dichte der Textur, diese ganze Welt, die sich in ständiger Bewegung befindet und unaufhörlich um sich selbst kreist: all das ist sehr faszinierend. Eine Welt, die nie zu Ende kommt, eine Welt in immerwährender Expansion...

PIERRE BOULEZ



*Unauslöschliches Fenster: schon umbauchte mein  
Atem die Freundschaft zu deiner Verwundung,  
Wappnete dein unsichtbares Königtum.  
Und von den Lippen des Nebels stieg unsere Lust  
Hinab zur Schwelle der Düne, zum stählernen Dach.  
Das Bewusstsein mehrte die bebende  
Zurüstung deines Beharrens;  
Die treue Einfalt griff überall Raum.*

aus: *Le Visage nuptial* von RENÉ CHAR

Ich liebe es gar nicht, wenn man ein Werk erklären muss! Ich finde – und das ist ein sehr tiefer Standpunkt bei mir –, ein Kunstwerk muss auf verschiedenen Ebenen verständlich sein. Und je häufiger Sie ein Werk hören, desto tiefer dringen Sie ein, es wird dunkler und dunkler. Das ist wie in der Malerei, wie z. B. bei dem Anblick von Cézannes *La Montagne de Saint-Victoire*. Sie sehen zuerst nur eine Landschaft, und wenn Sie sich das Bild eine halbe Stunde lang angeschaut haben, finden Sie noch immer nicht das Mysterium, das das Bild zu einem Kunstwerk werden lässt: So klar ist das und so geheimnisvoll. Ich liebe diesen Kontrast zwischen Klarheit und Tiefe, in der Malerei wie in der Musik, das, was praktisch unerklärbar ist.

PIERRE BOULEZ



# 5 – IX – IO

<i>Preisgruppe</i>	B
<i>Abonnement</i>	I
<i>Abonnement</i>	III

Sonntag, 5. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

IGOR STRAWINSKY [1882-1971]

*Symphonies d'instruments à vent* [1920, rev. 47]

à la mémoire de Claude Achille Debussy

BÉLA BARTÓK [1881-1945]

*Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* [1936]

Pause

LUCIANO BERIO

*Quatre dédicaces* für Orchester

*Fanfara* [1982] – *Entrata* [1980] – *Festum* [1989] – *Encore* [1978/1981]

Deutsche Erstaufführung

IGOR STRAWINSKY

*Der Feuervogel*

Ballett-Suite für Orchester [1909/10, rev. 1945]

KONINKLIJK CONCERTGEBOUWORKEST AMSTERDAM

MARISS JANSONS Leitung

Als ich die *Symphonies d'instruments à vent* schrieb, dachte ich natürlich an Debussy, dem ich sie widmen wollte. Ich fragte mich, wie meine Musik wohl auf ihn gewirkt und wie er sie aufgenommen hätte. Ich glaube, meine musikalische Sprache hätte ihn etwas verstört. ... Aber die Annahme, ich möchte sagen, die feste Überzeugung, dass meine Musik ihm nicht gefallen hätte, entmutigte mich durchaus nicht. Die Huldigung, die ich dem Gedächtnis des großen Musikers in Verehrung darbringen wollte, brauchte – so sagte ich mir – nicht seinen musikalischen Ideen zu folgen, im Gegenteil, ich wollte sie durchaus in meiner eigenen Sprache schreiben. Es liegt in der Natur der Dinge – und der ununterbrochene Gang der Entwicklung, wie in der Kunst so in allen Zweigen menschlicher Tätigkeit, wird dadurch bestimmt –, dass Epochen, die eben erst vergangen sind, uns entschwinden, während andere, die viel weiter zurückliegen, sich uns wieder nähern.

IGOR STRAWINSKY

Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* ist ein großer instrumentaler Glückstreffer: Zwei Orchester geben sich gegenseitig Antwort und stehen einer dritten Gruppe gegenüber, die aus Klavier, Celesta, Harfe, Xylophon, Pauken und Schlagzeug besteht. ... Bartók zählt ohne Frage mit Strawinsky, Webern, Schönberg und Berg zu den ›Großen Fünf‹ der zeitgenössischen Musik. ... Er ist unvergleichlich in jenen Glücksfällen, wo sein poetisches Genie ihm die Gnade einer erfüllten Verwirklichung leiht, geschehe das in Gestalt brutaler Heftigkeit, die eine zum ›Schmelzpunkt‹ gebrachte Klangmaterie durchweht, oder in zarter Ruhe, die sich von einem knirschenden und flammenden Lichthof umgeben sieht. Großzügig bis zur Verschwendung, piffig auf die Gefahr hin, naiv, pathetisch und schutzlos zu erscheinen, ist er wahrscheinlich der letzte mit Spontaneität begabte Repräsentant der alten Welt...

PIERRE BOULEZ

Der Titel *Quatre dedicaces*, der von Pierre Boulez gewählt wurde, vereinigt eine Gruppe von vier Miniaturen für Orchester. Einige Jahre vor seinem Tod diskutierte Luciano Berio, einer Anregung seines langjährigen Assistenten Paul Roberts folgend, mit seinem Verlag, der Universal Edition, die Möglichkeit, die vier Stücke als ein kleines »Album« herauszugeben, um sie so für Konzertprogramme verfügbar zu machen. Dieser Plan hat sich dann zu Lebzeiten nicht mehr verwirklichen lassen... Während eine jede Miniatur für einen besonderen Anlass geschrieben worden war, sind drei von ihnen mit großformatigen Werken für Musiktheater verbunden, an denen Berio damals gleichzeitig arbeitete: So wurden *Encore* und *Entrata* in *La vera storia* eingefügt, und *Fanfara* in *Un re in ascolto*.

TALIA PECKER BERIO

Der *Feuervogel* erscheint mittlerweile untrennbar verbunden mit dem aufkeimenden Ruhm der Ballets Russes und demjenigen Strawinskys. ... Diese drei Werke – der *Feuervogel*, *Petruschka* und das *Frühlingsopfer* –, die man mit den Sprüngen eines Tänzers vergleichen kann, begründen – »historisch« gesehen – den Ruf und die Bedeutung Strawinskys für die Musik des 20. Jahrhunderts. ... Tatsächlich sehe ich im *Feuervogel* eine Art von Begierde am Werk, sich der bereits vorhandenen Musik zu bemächtigen, um sie auf aggressive Weise in ein persönliches Objekt zu verwandeln. Diese Bestimmtheit, sich des musikalischen Erbes zu bemächtigen und dessen Gesicht und Erscheinungsbild zu verändern, diese jugendliche Begeisterung ist außerordentlich bemerkenswert... Wir schätzen die Leidenschaft, mit der der Gärungsstoff einer kreativen Idee den Komponisten zwingt, sein erstes bedeutendes Werk in Angriff zu nehmen.

PIERRE BOULEZ

Kürzlich sah ich Strawinsky. ... Er sagte: Mein *Feuervogel*, mein *Sacre*, wie ein Kind sagt: mein Kreisel, mein Reifen. Und das ist er haargenau: ein verzogenes Kind, das seine Finger bisweilen in die Nase der Musik steckt. Das ist auch ein junger Wilder, der schreiend-farbige Schlipse trägt, der den Frauen die Hand küsst und ihnen dabei auf die Füße tritt. Wenn er alt ist, wird er unerträglich sein, das heißt, dass er keine Musik mehr ausstehen wird; aber für den Augenblick ist er unerhört! Er bekennt seine Freundschaft zu mir, weil ich ihm geholfen habe, eine Sprosse auf jener Leiter zu erklettern, von deren Höhe er Granaten schleudert, die aber nicht alle explodieren. Aber nochmals, er ist unerhört.

CLAUDE DEBUSSY an ROBERT GODET, 1916



Montag, 6. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

ANTON WEBERN [1883-1945]

*Passacaglia*

für Orchester op. 1 [1908]

LUCIANO BERIO

*Stanze*

für Bariton, drei Männerchöre und Orchester [2003]

auf Gedichte von Edoardo Sanguineti, Dan Pagis, Paul Celan,

Giorgio Caproni und Alfred Brendel

Deutsche Erstaufführung

Pause

SERGEJ PROKOFJEW [1891-1953]

Symphonie Nr. 3 c-Moll op. 44 [1928]

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

HERREN des SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART

des RIAS KAMMERCHOR und des NDR CHOR

BERNHARD EPSTEIN, FLORIAN HELGATH Einstudierung

DIETRICH HENSCHEL Bariton

VLADIMIR JUROWSKI Leitung

## WEBERN

---

Wenn die *Passacaglia für Orchester* die Opusnummer 1 trägt, so bedeutet dies nicht, dass ihr Autor vorher nichts geschrieben hätte. Einige ältere Werke sind sogar noch nach seinem Tod ausgegraben und posthum veröffentlicht worden. Webern selbst jedenfalls betrachtete sie als die erste seine Intentionen wirklich repräsentierende Arbeit, würdig einer ganz und gar auf die Erschließung eines bestimmten Inhalts gerichteten Ambition. Es handelt sich um eine harmonische und polyphone Textur, die sich, ausgehend vom Beispiel des späten Wagner, in den Werken von Richard Strauss, Reger, Mahler und ganz besonders in denen des frühen Schönberg (dem des *Pelleas* oder der *Gurrelieder*) niedergeschlagen hat. Entgegen diesen Vorbildern, in denen fast immer ein recht barocker Monumentalismus vorherrscht (wenn nicht in der zeitlichen Dimensionierung – was oft der Fall ist –, so doch wenigstens in der Anwendung der Mittel, des Materials und der Rhetorik), ist hier der Akzent in einer ganz symptomatischen Art auf die *Konzentration*, auf die Klarheit und sogar auf die Strenge des Plans gelegt.

HENRI POUSSEUR

## PROKOFJEW

---

Einen der stärksten Eindrücke hatte ich von einer Aufführung seiner Dritten Sinfonie im Jahre 1939. Nichts Ähnliches hatte ich im Leben beim Hören von Musik empfunden. Sie wirkte auf mich wie ein Weltuntergang. Prokofjew wendet in der Sinfonie überaus intensive Ausdrucksmittel an. Im dritten Satz, dem Scherzo, spielen die Streicher eine abgehackte Figur, die geradezu fliegt, wie Rußflocken, als brenne etwas in der Luft. Der letzte Satz beginnt im Charakter eines Trauermarsches – grandiose Massen türmen sich auf und stürzen zusammen – eben ein »Weltuntergang«; nach einiger Beruhigung beginnt alles mit doppelter Gewalt und Grabesgeläut von Neuem. Ich saß da und wusste nicht, was aus mir wird... Ich blickte auf einen Nachbarn, er war feucht und rot im Gesicht...

SWJATOSLAW RICHTER



[Prospero:] *Da ist eine Stimme, verborgen unter den Stimmen,  
 verborgen im Schweigen, im tiefen Hintergrund,  
 in der Tiefe der Leinwand, im nächtlichen Garten, im Walde, im See,  
 im Abglanz des Wassers zwischen Blättern ...  
 Rückseite der Töne im Schatten, das Dunkel erbellt,  
 erbellt von der Stimme. Schatten, den die Erinnerung nicht erreicht.  
 Das Nicht-Erinnern ein See, der kalt und schwarz ist.  
 Das Gedächtnis hütet das Schweigen, Erinnerung an die Zukunft ...  
 Das Versprechen...  
 Welches Versprechen?  
 Dieses: dass ich's erreiche zu streifen  
 mit dem Zipfel der Stimme und flüchtig wie der Wind umschmeichelt  
 das Dunkel in der Stimme, die Erinnerung im Zwielficht,  
 eine Erinnerung an die Zukunft ... [Prospero stirbt]*

ITALO CALVINO

Prosperos Aria VI aus Berios *Azione musicale Un re in ascolto*

BERIO

Im Mai 2003 starb der Komponist, sein Werk *Stanze* konnte er nur mit dem inneren Ohr erfahren. Berio widmete es dem Architekten und Freund Renzo Piano. »Stanze« bedeutet im Italienischen nicht nur eine Strophenform, sondern auch »Wohnraum«, in überhöhter Bedeutung: ein besonderer, gleichsam magischer Raum, in dem sich poetische Gedanken versammeln. Durch Fenster und Türen dringen die Gedanken und Phantasien in das Haus und dessen viele Räume ein... Berios Musik öffnet sich sensibel den Texten, ergreift deren Gedanken und Empfindungen, zieht sie unmerklich in ihre fein ausgehörten Klänge hinein, verwandelt die Worte in Musik, gibt ihnen so eine doppelte Beredsamkeit. Paul Celans *Tenebrae* steht am ergreifenden Beginn, ein ganz nach innen gerichtetes Lamento... Giorgio Capronis *Congredo del Viaggiatore* ist eine lichtvolle Metapher des Todes: Rhythmische Figuren evozieren die Vorstellung der »Reise« in ein fernes Land. »Addio« heißt es am Schluß: »Ich steige hinab, und gutes Weiterleben«... Im Mittelpunkt der fünfteiligen *Stanze* findet sich der Text Edoardo Sanguinetis, eine Art mythologische Reflexion in Kürzelsprache über Gott und Mensch... Alfred Brendels Text bringt in raffiniert ironisierender Manier den Heiligen Geist und die *Tritsch-Tratsch*-Polka des Walzerkönigs zusammen... Den Bogen zu Celans *Tenebrae* schlägt dann Dan Pagis' *Die Schlacht*, das schmerzende Entsetzen über die Toten des Krieges. Berios Musik gewinnt hier eine bannende Ausdruckskraft. *Stanze* ist Berios Vermächtnis... GERHARD ROHDE



Dienstag, 7. Sept. 2010 | 20.00 h  
Kammermusiksaal der Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

## PIERRE BOULEZ & E.E. CUMMINGS

IGOR STRAWINSKY

*Élégie* für Viola solo [1944]

IGOR STRAWINSKY

*In memoriam Dylan Thomas*

Dirge-Canons and Song auf eine Threnodie von Dylan Thomas  
für Tenor, Streichquartett und vier Posaunen [1954]

PIERRE BOULEZ

*Cummings ist der Dichter*

für 16 Solostimmen und Orchester auf ein Gedicht von  
Edward Estlin Cummings [1970/86]

Pause

BEAT FURRER [\*1954]

*Begehren*

Musiktheater nach Texten von Cesare Pavese, Günter Eich, Ovid und  
Vergil für Sopran, Sprecher, gemischten Chor und Orchester [2001]  
konzertante Aufführung

ENSEMBLE MODERN

SCHOLA HEIDELBERG | WALTER NUSSBAUM Einstudierung

MEGUMI KASAKAWA Viola

PETRA HOFFMANN-PETERSEN Sopran

N.N. Tenor | N.N. Sprecher

BEAT FURRER Leitung

*Geb nicht so sanft in diese gute Nacht,  
Das Alter sollte lodern, rasen, wenn der Tag sich senkt;  
So wüte, wüte doch, dass man das Licht dir umgebracht.*

*Ob Weise auch an ihrem Ende Schwarz für recht bedacht,  
Weil ihre Worte keinen Blitz gesprengt,  
Geh nicht so sanft in diese gute Nacht.*

*Die Braven klagen, wenn die letzte Welle kommt, wie sacht  
In einer grünen Bucht ihr mattes Tun sich hätte tänzerisch geschwenkt,  
So wüte, wüte doch, dass man das Licht dir umgebracht.*

*Der Wilde, dessen Sang und Schlag die Sonne hat verjagt,  
Er merkt, zu spät, dass er sie nur gekränkt.  
Geh nicht so sanft in diese gute Nacht.*

*Der Ernste, todesnah, hat endlich blinden Blicks bedacht,  
Dass blindem Auge Meteor und froher Glanz sich schenkt.  
So wüte, wüte doch, dass man das Licht dir umgebracht.*

*Und du, mein Vater, hoch in deiner Trauermacht,  
Verfluche, segne mich mit wilden Tränen; sei von mir bedrängt.  
Geh nicht so sanft in diese gute Nacht.  
So wüte, wüte doch, dass man das Licht dir umgebracht.*

DYLAN THOMAS, *Do Not Go Gentle*

Der Pfad führt sie durch Totenstille bergan; steil ist er, dunkel und in dichten Nebel gehüllt. Schon waren sie nicht weit vom Rand der Erdoberfläche entfernt – besorgt, sie könne ermatten, und begierig, sie zu sehen, wandte Orpheus voll Liebe den Blick, und alsbald glitt sie zurück. Sie streckt die Arme aus, will sich ergreifen lassen, will ergreifen und erhascht doch nichts, die Unselige, als flüchtige Lüfte. Schon starb sie zum zweiten Mal, doch mit keinem Wort klagte sie über ihren Gatten – denn worüber hätte sie klagen sollen als darüber, dass sie geliebt wurde? – sprach ein letztes Lebewohl, das er kaum noch hören konnte, und sank wieder an denselben Ort zurück.

OVID, *Metamorphosen*, X 53-63

Die Musik, die von allen Musen herkommt, kann nicht als eine unter den Künsten gelten; sie ist die Summe aller Künste. Keine Kunst kann erfolgreich sein, wenn sie keine Musik hat; die Musik behütet alle und schenkt ihnen das Dasein. Sie selbst ist nur eine Ansammlung von Noten, ein plattes Kalkül, wenn sie keine Musik hat. Die Poesie geht zu Fuß oder schlimmer: auf Knien, ohne Musik. Die Architektur ist nur ein Steinhaufen, die Statue nur Material, die Prosa bloßer Lärm; und die Redekunst fällt zurück in Unsinn und Langeweile, wenn ihr der Rhythmus und das Auf und Ab der Betonungen fehlen. Orpheus hat es verstanden. Als Apoll ihm die alte siebensaitige Leier anbietet, bleibt die Musik noch eine Kunst unter anderen Künsten, eine Muse unter den neun Schwestern. Orpheus gibt der neuen Leier neun Saiten, jede schwingt für eine der Schwestern. Von nun an umfasst die Musik das Instrument, wird die erste unter den Künsten, weil sie alle in sich vereint. Garbe, Bündel, Gewebe der Saiten, Musen, Künste, Grundtafel, auf der sie sich miteinander verknüpfen und verbinden.

MICHEL SERRES

## *BIRDS HERE, INVENTING AIR ...* E. E. CUMMINGS

Wie Boulez gegenüber Deliège erklärt, habe er die Gedichte von Cummings 1952 in New York kennengelernt, als ihn John Cage in eine Buchhandlung führte. Er wurde unmittelbar berührt von ihnen, ohne vorerst eine Vertonung zu wagen, da er mit dem Englischen noch nicht so vertraut gewesen sei. Seit er aber häufig in England und den USA gastiere, sei er mit dieser Sprache vertraut geworden... Befragt nach dem Sinn des Titels, erzählt Boulez, dass er auf ein Missverständnis zurückzuführen sei. Das Werk habe zuerst in Ulm und dann in Stuttgart aufgeführt werden sollen, und man erkundigte sich schon früh, wie es heißen solle, worauf er auf Deutsch antwortete, er habe noch keinen Titel gefunden, doch Cummings sei der Dichter, den er gewählt habe. Die Veranstalter der Konzerte fassten das so auf, dass der Titel eben *Cummings ist der Dichter* sei, und man hätte – wie Boulez zugibt – kaum einen schöneren als diesen zufälligen finden können.

THEO HIRSBRUNNER



Mittwoch, 8. Sept. 2010 | 20.00 h  
Gethsemanekirche

## CODEX CHANTILLY

Musik des späten 14. Jahrhunderts: Schüler und Nachfolger  
von Guillaume de Machaut, Meister der *Ars subtilior*

Kompositionen von Solage, Johannes Simonis Hasprois,  
Matheus de Sancto Johanne, Baude Cordier und anderen

Weltpremiere des neuen *graindelavoix*-Programms

## GRAINDELAVOIX

OLALLA ALEMÁN Superius

PATRIZIA HARDT Superius

MARIUS PETERSON Contratenor

YVES VAN HANDENHOVE Contratenor

LIEVEN GOUWY Tenor

THOMAS VANLEDE Tenor

TOMÀS MAXÉ Bassus

ANTONI FAJARDO Bassus

BJÖRN SCHMELZER Künstlerische Leitung

Keine frühe Musik scheint auf den ersten Blick so schwierig wie die Werke, die im nahezu mythischen *Codex Chantilly* geschrieben und dargestellt sind, einem Manuskript des späten 14. Jahrhunderts, das in derselben Bibliothek wie dessen visueller Zeitgenosse *Les très riches heures de Duc de Berry* aufbewahrt wird. Gleichzeitig war man in keiner frühen Musik so sehr darauf bedacht, die physikalischen Welten von Klang, Bewegung und Dynamik mit jenen von rhetorischem und musikalischem Ausdruck zu verknüpfen – als wäre die neu erfundene Notation, mit ihren unbegrenzten und subtilen Möglichkeiten, Klangeigenschaften zu quantifizieren, eigens zu diesem Zwecke entwickelt worden.

Anstatt die schöpferische Notation jener Zeit als eine geradezu moderne Partitur zu verstehen, müssen wir diese Aufzeichnungen als komplexe Diagramme nutzen, als Konfigurationen, die uns eine neuartige Wahrnehmung von Affekten und Körper ermöglichen.

Anstatt diese Musik als hochelitär zu deuten, sieht *graindelavoix* in ihr eine Herausforderung, das Künstliche und das Natürliche – die Tradition und die Avantgarde – wieder zu verbinden. Die Entmenschlichung und Instrumentalisierung der Stimme, die Einführung von reiner Klanglichkeit, gewundenen Melodielinien, Chromatik, endlosen Synkopierungen und Mikrointervallen sind alle Teil dessen, was der Philosoph Nicole Oresme (gest. 1382) als »ars difformiter difformis« bezeichnen würde. Gleichmaßen könnte der französische Historiker Henri Focillon über die Kunst des 14. Jahrhunderts sagen: »la mode et l'art métamorphosent l'homme en bête«, was in diesem Zusammenhang affirmativ verstanden werden soll.

Von dieser Perspektive aus greift *graindelavoix* die A-capella-Aufführung der *Ars subtilior*-Musik auf und entdeckt in diesem Repertoire eine irgendwie geheime, in Kunst, Philosophie und Wissenschaft präsenste, diagrammatische Tradition, die im 14. Jahrhundert mit Oresme und den Schülern von Machaut ihren Anfang nahm und über Lissajous und Marey bis zu Boulez und Deleuze reicht.

Die Komponisten der Musik, die wir aufführen werden, sind entweder anonym oder fast völlig unbekannt: wie der enigmatische Solage, Johannes Simonis Hasprois, Matheus de Sancto Johanne, Baude Cordier...

Das neuartige Konzept des Körpers, das in dieser Musik dargestellt wird – ein fließender Körper oder ein Körper, der nicht so sehr durch ein Bild, seine Darstellung oder eine Kontur bestimmt wird – ist ein affektiver Körper in Aktion; »en acte«, wie die Franzosen sagen. Es ist kein Körper, der etwas zu zeigen oder zu repräsentieren beabsichtigt, sondern eine affektive und dynamische Klangmaschine.

Natürlich sind wir nicht weit entfernt vom Körper und dessen unmittelbarem Ausdruck, der Stimme, wie sie von Komponisten wie Luciano Berio oder dem



französischen Essayisten Roland Barthes verstanden wird, dessen Aufsatz *Le grain de la voix* (*Die Rauheit* oder *Körnung der Stimme*) einen Bezugspunkt für unser Ensemble darstellt. Wie Barthes deutlich veranschaulicht, ist die »Körnung« oder die »Rauheit« weniger (oder nicht nur) das Timbre der Stimme. Und sie ist ganz bestimmt nicht deren Persönlichkeit. Wir könnten leicht hinzufügen, dass sich die Körnung einer Stimme nicht einmal auf körperliche Stimmen beschränkt. Was aber ist sie dann? Ich habe den Eindruck, dass die Komponisten der *Ars subtilior* versuchten, die »Körnung« in der Partitur selbst einzufangen, weil sie der Modulator oder der Vermittler im Spiel der Linien ist: Sie ist der Garant des Kontinuums, eine Art vom Untergrund lebende, massive virtuelle Ausdehnung...

BJÖRN SCHMELZER

Man höre einen russischen Bass (einen Kirchenbass, denn in der Oper ist er ein Genre...): Etwas ist da, unüberhörbar und eigensinnig (man hört nur *es*), was jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter liegt, ihrer Form (der Litanei), der Koloratur und selbst des Vortragsstils: etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel und aus der Tiefe der slawischen Sprache an das Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut. Diese Stimme ist nicht persönlich: Sie drückt nichts vom Sänger, von seiner Seele aus; sie ist nicht originell... und ist dennoch gleichzeitig individuell: Sie lässt einen Körper hören...

ROLAND BARTHES, *Le grain de la voix*



Donnerstag, 9. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 18.45 h

## FOLKSONGS II

IGOR STRAWINSKY

*Agon*

handlungsloses Ballett für 12 Tänzer und Orchester [1954/57]

konzertante Aufführung

LUCIANO BERIO

*Voci (Folk Songs II)*

für Viola und zwei Instrumentalgruppen [1984]

Pause

RICHARD STRAUSS [1864/1949]

*Der Bürger als Edelmann*

Suite für Orchester op. 60 [1917/18]

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN

ANTOINE TAMESTIT Viola

MAREK JANOWSKI Leitung

Eine Veranstaltung des RSB

in Kooperation mit dem musikfest berlin | Berliner Festspiele

Wenn man etwas transkribiert, ebenso wenn man etwas übersetzt, dann gibt es drei verschiedene Möglichkeiten: dass der Transkriptor sich emotional mit dem Original identifiziert, dass das Original als Vorwand für das Experimentieren genommen wird und schließlich, dass das Original überwältigt und philologisch »missbraucht« wird. Ich denke, es wäre ideal, wenn alle drei Bedingungen zusammenkämen, sich angleichen und gegenseitig rechtfertigten. Ich glaube, nur so ist es möglich, dass die Transkription zu einem kreativen, konstruktiven und ausdrucksstarken Akt wird. *Voci...* befasst sich gerade mit dem Problem der Übereinstimmung dieser drei Bedingungen. Ich bin tief in der Schuld von Aldo Bennici, der mir das originale musikalische Material für das Werk besorgt hat: Lieder über Arbeit, Wiegenlieder, Volkslieder und Liebeslieder aus verschiedenen Teilen Siziliens. Ich hoffe, damit unter anderem dazu beizutragen, ein tieferes Interesse für die sizilianische Folklore zu wecken, die neben der sardischen sicherlich die reichhaltigste, umfassendste und glühendste unserer mediterranen Kultur ist.

LUCIANO BERIO

Vom Kinderleben an bis zu den höchsten Kulturbetätigungen wirkt als eine der mächtigsten Triebfedern zur Vervollkommnung des einzelnen und seiner Gruppe der Wunsch, seiner Vortrefflichkeit wegen gepriesen und geehrt zu werden. Man preist einander, man preist sich selber. Man sucht Ehre um seiner Tugend willen. Man will die Genugtuung haben, dass man es gut gemacht hat. Es gut gemacht haben bedeutet, es besser gemacht zu haben als andere. Um der Erste zu sein, muss man als der Erste erscheinen, sich als der Erste erweisen. Zur Ablegung des Beweises der Überlegenheit dient der Wetteifer, der Wettstreit (*agon*). Die Tugend, die würdig macht, geehrt zu werden, ist in der archaischen Zeit nicht die abstrakte Idee einer an dem Gebot der höchsten göttlichen Macht gemessenen sittlichen Vollkommenheit. Der Begriff Tugend entspricht noch unmittelbar seinem verbalen Stamm ›taugen‹, zu etwas fähig, tüchtig sein, in seiner Art echt und recht und vollkommen sein. So steht es noch mit dem griechischen Begriff *arete* und mit dem mittelhochdeutschen *tugende*... Die Tugend des edlen Mannes ist das Bündel von Eigenschaften, die ihn fähig machen, zu kämpfen und zu befehlen... Es ist vollkommen natürlich, dass bei vielen Völkern das Wort für Tugend aus dem Begriff der Männlichkeit herauswächst, wie das lateinische *virtus*, das ja sehr lange die Bedeutung Tapferkeit als hauptsächlichste behielt. Dasselbe gilt von dem arabischen *Muru'a*, das der *arete* sehr ähnlich, den ganzen Bedeutungskomplex von Kraft, Mut, Reichtum, guter Verwaltung eigener Angelegenheiten, guten Sitten, Urbanität, Distinktion, Freigiebigkeit, Großmut und sittlicher Vollkommenheit umfasst.

JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens*

*Tausend Arten, Musik zu vergessen: Agon* ist ein Behältnis, das eine Sammlung kostbarer Miniaturen enthält – verschieden in Art, Charakter, Herkunft und von großer Schönheit – zusammen mit Kopien von ihnen... In *Agon* findet sich ein bisschen von allem: diatonische, chromatische, atonale, kanonische, tonale, serielle, polytonale, neobarocke Abschnitte, Anspielungen auf Weberns op. 24, Kammermusik, die auf ein großes Symphonieorchester verteilt ist, das niemals als Ganzes spielt... In *Agon* unterwirft sich Strawinsky nicht der Geschichte, sondern er erzählt sie auf vielfältige Weise neu. *Agon* ist eine musikalische Dokumentation (glücklicherweise eine unzuverlässige, weil sie unendlich erfinderisch ist), sowohl über das historische und das strukturelle Gedächtnis als auch über deren Verhältnis zueinander, das ebenfalls unzuverlässig und vergänglich ist. Und es stellt einen Abschied vom Neoklassizismus dar. Warum also Musik vergessen? Weil es tausend Arten gibt, ihre Geschichte zu vergessen und zu verraten. Weil Schöpfung immer ein Maß an Zerstörung und Untreue impliziert. Weil wir fähig sein müssen, uns das, was nützlich ist, in Erinnerung zu rufen, und es dann mit einer Spontaneität, die paradoxerweise rigoros ist, zu vergessen. Weil es sowieso, wie Heraklit sagt, »nicht möglich ist, zweimal in denselben Fluss zu steigen.« Weil das Bewusstsein der Vergangenheit niemals passiv ist und wir nicht die gefälligen Komplizen einer Vergangenheit sein wollen, die immer bei uns ist, die wir nähren und die niemals endet.

LUCIANO BERIO

*As the curtain rises, four male dancers are aligned across the rear of the stage with their backs to the audience.*

IGOR STRAWINSKY, *Agon*

Man beurteilt den Baum nach seinen Früchten. Beurteilen Sie also den Baum nach seinen Früchten und geben Sie sich nicht mit den Wurzeln ab. Die Funktion rechtfertigt einen Organismus, so überraschend dieser Organismus auch in den Augen derer erscheinen mag, die nicht daran gewöhnt sind, ihn funktionieren zu sehen. Die Welt der Snobs ist voller Leute, die wie jene Figur von Montesquieu sich fragen, wieso man denn Perser sein könne. Sie erinnern mich unwillkürlich an die Geschichte jenes Bauern, der im Zoo zum ersten Mal ein Dromedar sieht. Er schaut es lange an, schüttelt den Kopf und geht schließlich weg, indem er zum Spaß der Umstehenden sagt: »Das ist nicht wahr.« Ein Werk offenbart und rechtfertigt sich also durch das freie Spiel seiner Kräfte. Es steht uns frei, diesem Spiel beizustimmen oder nicht, aber es steht niemanden zu, die Tatsache seiner Existenz zu bestreiten.

IGOR STRAWINSKY



# IO | II | I2 – IX – IO

Preisgruppe A

Abonnement II\*

Abonnement III\*

\* 10. September

Freitag, 10. Sept. 2010 | 20.00 h

*Einführung* jeweils 19.00 h

Samstag, 11. Sept. 2010 | 20.00 h

Sonntag, 12. Sept. 2010 | 20.00 h

Philharmonie

## FOLKSONGS III

LUCIANO BERIO

*Coro* für 40 Stimmen und Instrumente [1975/76, rev. 77]

u.a. mit Liedtexten der Sioux, Navajo, Zuni, aus Polynesien, Peru, Kroatien, Venedig, dem Piemont, aus Chile und mit Versen von Pablo Neruda

Pause

IGOR STRAWINSKY

*Pulcinella*

Tanzkomödie für Pantomimen und Sänger mit Orchester [1919/20]  
nach Musik- und Gesangsstücken von Giovanni Battista Pergolesi  
und einem Commedia dell'Arte-Libretto

konzertante Aufführung

BERLINER PHILHARMONIKER

RUNDFUNKCHOR BERLIN | JAMES WOOD Einstudierung

STELLA DOUFEXIS Mezzosopran | BURKHARD ULRICH Tenor

ILDEBRANDO D'ARCANGELO Bass

SIR SIMON RATTLE Leitung

Eine Veranstaltung der Stiftung Berliner Philharmoniker

in Kooperation mit dem musikfest berlin | Berliner Festspiele

Am Freitag, den 10. September, 18.30 h präsentiert das Education-Programm

»Zukunft@BPhil« im Foyer der Philharmonie SONGS-*Coro*

In Zentralafrika lebt eine kleine, friedliebende Gemeinschaft, die wir als »hochmusikalisch« beschreiben würden, wenn deren Mitglieder unsere Auffassung von Musik teilten. Mit dem Stamm, bekannt unter dem Namen *Banda Linda*, befasste sich der Musikethnologe Simha Arom. In ungefähr 40köpfigen Gruppen blasen die Stammesmitglieder auf langen hölzernen Röhren, von denen jede einen einzelnen Ton erzeugt. Jeder Ton wird innerhalb eines einzelnen rhythmischen Moduls mit gelegentlichen leichten Variationen wiederholt, die den »blockhaften« Charakter des Ganzen nicht beeinträchtigen. Wenn alle Spieler in ihre Instrumente blasen, erzeugen sie einen ganz und gar neuen Gesamtklang – neu für westliche Ohren. Er ist komplex und geordnet zugleich; etwas zwischen einer Klangkathedrale und einer unerbittlichen musikalischen Maschine. Das Spiel auf den aus Holz gefertigten Hörnern basiert auf einem strikt befolgten Prinzip. Es gibt eine pentatonische Melodie, die nicht von einem einzelnen Musiker gespielt wird. Vielmehr sind deren Töne über ein Register von ungefähr zwei Oktaven unter den Spielern aufgeteilt. Wie aufgrund einer stillschweigenden gemeinschaftlichen Vereinbarung, spielt keiner der Musiker die Melodie als solche und in Gänze. Und dennoch ist ihre Gestalt und ihr Charakter in dieser phantastischen Klang-»Installation« kontinuierlich gegenwärtig. Es versteht sich von selbst, dass ich diese Technik nicht studiert und adaptiert habe, um die Heterophonien der *Banda Linda* für ein Synchronorchester oder Klavier zu transkribieren. Sondern ich wollte das Prinzip und die Idee auf weitere musikalische Aspekte übertragen und auf andere musikalische Kulturen (sizilianische, slowenische, schottische usw.) ausdehnen. In *Coro* (dem Werk, das aus dieser komplexen Erfahrung hervorgegangen ist) hat das *Banda Linda*-Idiom eine wesentliche Weiterentwicklung erfahren, indem es mit musikalischen Verfahren und Techniken anderer Kulturen in Beziehung gebracht und der ursprüngliche musikalische Organismus dieser »Klangmaschine« adaptiert und transformiert wurde.

LUCIANO BERIO

*Coro* ist eigentlich eine große Ballade, und wie jede Ballade hat sie einen eigenen Charakter, ihre eigenen Regelmäßigkeiten und Stimmungen. Bestimmte Texte und harmonische Felder wiederholen sich mehrere Male, erzeugen aber immer unterschiedliche musikalische Situationen und »Stimmungen«. Es findet eine Rotation und gleichzeitig eine kontinuierliche Transformation von Material statt. Gegen Ende des Stückes, wenn Pablo Neruda uns immer wieder aufs Neue an das Blut auf der Straße erinnert und der Text des Volks von Liebe und Arbeit erzählt – von Dingen also, die die Basis unseres Lebens bilden –, begegnen sich die beiden Dimensionen des Werkes und werden eins. Ich dachte dabei nicht an Nationen, sondern an die Begegnung von Menschen, mit ihren jeweils eigenen Geschichten, mit ihren Leidenschaften und ihrer zerstörten Heimat. Ich muss zugeben, dass es in *Coro* eine tragische Stimmung gibt.

LUCIANO BERIO



So soll die Dichtung aussehen, die wir suchen: verwüstet von der Mühe der Hände wie von einer Säure, vom Schweiß und vom Rauch durchdrungen, eine Dichtung, die nach Urin und nach weißen Lilien riecht, eine Dichtung, in der eine jede Verrichtung des Menschen, erlaubt oder verboten, ihre Spuren hinterlassen hat. / Eine Dichtung, unrein wie ein Anzug, wie ein Körper, von Speisen befleckt, eine Dichtung, die Handlungen der Scham und der Schande kennt, Träume, Beobachtungen, Runzeln, schlaflose Nächte, Ahnungen; Ausbrüche des Hasses und der Liebe; Tiere, Idyllen, Erschütterungen; Verneinungen, Ideologien, Behauptungen, Zweifel, Steuerbescheide. / Die geheiligte Vorschrift des Madrigals; die Gesetze des Tastens, Riechens, Schmeckens, Sehens und Hörens; das Verlangen nach Gerechtigkeit; das sexuelle Verlangen; das Geräusch des Meeres; ohne die Absicht, irgend etwas auszuschließen, ohne die Absicht, irgend etwas gutzuheißen; der Eintritt in die Tiefe der Dinge in einem Akt jähler Liebe, und das dichterische Produkt: von Tauben, von Fingerabdrücken besudelt, mit den Spuren von Zähnen und Eis übersät, möglicherweise angenagt von Schweiß und Gewohnheit, bis es die zarte Glätte eines rastlos geführten Werkzeugs, die überaus harte Sanftmut von abgenutztem Holz, von hochmütigem Eisen erreicht hat. Auch die Blume, den Weizen und das Wasser zeichnet diese Tastbarkeit, diese einzigartige Konsistenz aus. / Und vergessen wir niemals die Melancholie, die verschlissene Sentimentalität, Früchte wunderbarer, vergessener Kräfte des Menschen, unrein, vollkommen, weggefallen vom Wahn der Literaten: das Licht des Mondes, der Schwan in der Dämmerung, »Herz, mein Herz«: das ist ohne Zweifel elementare und unausweichliche Poesie. Wer sich vor dem Geschmacklosen fürchtet, den holt der Frost.

PABLO NERUDA



Samstag, 11. Sept. 2010 | 20.00h  
Parochialkirche

## SONGLINES

KEVIN VOLANS [\*1949]

*Hunting: Gathering*

Streichquartett Nr. 2 [1987]

KEVIN VOLANS

*The Songlines*

Streichquartett Nr. 3 [1988, rev. 1993]

Pause

KEVIN VOLANS

*Shiva Dances*

Streichquartett Nr. 9 [2004]

## DUKE QUARTET

LUISA FULLER Violine

RICK KOSTER Violine

JOHN METCALFE Viola

SOPHIE HARRIS Violoncello

Ich spürte, dass die Songlines nicht unbedingt ein australisches, sondern ein universales Phänomen waren: ein Mittel, mit dessen Hilfe der Mensch sein Territorium absteckte und sein gesellschaftliches Leben organisierte. Alle nachfolgenden Systeme waren Varianten – oder Persionen – dieses Urmodells. ... Ich habe eine Vision von den Songlines, die sich über Kontinente und Zeitalter erstrecken; dass, wo immer Menschen gegangen sind, sie die Spur eines Liedes hinterließen (von dem wir hin und wieder ein Echo auffangen können) und dass diese Spuren in Zeit und Raum zu isolierten Inseln in der afrikanischen Savanne zurückführen, wo der erste Mensch den Mund öffnete, den ihn umgebenden Schrecken zum Trotz, und die erste Strophe des Weltenliedes sang: »ICH BIN!«

Ich will noch einen Schritt weitergehen. Stellen wir uns vor, wie Urvater Adam (*Homo sapiens*) durch das irdische Paradies wandelt. Er setzt den linken Fuß auf und benennt eine Blume. Er setzt den rechten Fuß auf und benennt einen Stein. Das Verb führt ihn zur nächsten Strophe des Liedes... Chomskys rätselhafte »angeborene Satzstruktur« wird ganz einfach, wenn man sie sich als menschliche Triangulation vorstellt, Subjekt – Verb – Objekt.

BRUCE CHATWIN

One morning last February, during a very bad bout of malaria, the post brought a most intriguing letter from a South African composer I had never heard of: Kevin Volans. 'I have been meaning to write to you for some time, but the temptation of adding some presumptuous invitation ... to come with me on a recording trip to Lesotho ... held me back.' His titles were wonderful: *White Man Sleeps, She Who Sleeps with a Small Blanket, Cover him with Grass, Studies in Zulu History, Kneeling Dance, Leaping Dance*... I was too feverish to play Volans's tape at once but finally summoned the strength to put it on the tape deck. It was a dazzling, frosty day and my bedroom, with its white walls and white Venetian blinds, was slatted with sunlight. It was boiling hot. I lay back and could not believe my ears... It was a music I had never heard before or could have imagined. It derived from nothing and no one. It had arrived. It was free and alive. I heard the sounds of thorn-scrub Africa, the insects and the swish of wind through grass. But there was nothing that would have been foreign to Debussy or Ravel.

BRUCE CHATWIN, *Kevin Volans*, 1988

Affen haben Plattfüße, wir haben Fußgewölbe. Professor Napier zufolge ist der menschliche Gang ein ausgreifendes, federndes Schreiten – 1 ... 2 ... 1 ... 2 ... – mit einem vierfachen Rhythmus, der auf die Bewegung der Füße abgestimmt ist, sobald sie mit dem Boden in Berührung kommen – 1, 2, 3, 4 ... 1, 2, 3, 4 ... Aufsetzen der Fersen. Verlagerung des Gewichts auf die Außenkante des Fußes. Von da auf den Fußballen. Abfedern mit dem großen Zeh.

BRUCE CHATWIN

In *Hunting: Gathering* habe ich in unterschiedlicher Form auf mehrere afrikanische Musikstücke verwiesen, von der ungefähren stilistischen Annäherung bis hin zur mehr oder weniger präzisen Transkription: Vorwiegend handelt es sich dabei um die Musik der Hamar Äthiopiens, der Ba-Benzele-Pygmäen, *Kora*-Musik aus Mali und *Lesiba*-Musik aus Lesotho (*Lesiba* ist ein einsaitiges Blasinstrument!). Hinzu kommt ein kurzer Variationssatz über das Stück *Mut-bambe*, das im 19. Jahrhundert von einem berühmten *Mbira*-Spieler und Medium namens Pasipamire aus dem Volk der Schona Simbabwe gespielt wurde. Daneben finden sich diverse privatere Anspielungen auf Scarlatti, Händel, Strawinsky und meine eigenen vorangegangenen Kompositionen.

KEVIN VOLANS

Das Quartett *The Songlines* schrieb ich im Sommer 1988, während ich in Oxfordshire bei Bruce und Elizabeth Chatwin zu Gast war. Bruce und ich waren mit der Planung der Oper *The Man With Footsoles Of Wind* beschäftigt, die versuchte, einige Ideen aus Bruces Roman *The Songlines* in ein anderes Medium zu transponieren. Das Quartett entstand als Auftakt zur Oper, und in beiden Werken erscheint das gleiche Material. Chatwin hat seinen Roman als »ein imaginäres Gespräch auf einer imaginären Reise« beschrieben. Für mich wird das Gespräch im Quartett zwischen abstrakter und konkreter Bildhaftigkeit in der Musik geführt. Die Reise erforscht die Beschaffenheit des verwendeten Materials. ... Der erste Satz stützt sich auf verschiedene Rhythmen des Schreitens und Laufens und bezieht Anklänge an Zulu-Gitarrenmusik und ein *iHubo* der Zulu (ein Clan- oder Regimentslied) ein. Der zweite Satz paraphrasiert unter anderem Musik der Hamar aus Äthiopien und eine Zulu-Pfeifmelodie. Der dritte Satz ist der Musik Malis verpflichtet. Ich habe diese Anspielungen als »konkreten« Gegensatz zur abstrakteren Musik des Werkes benutzt. Afrika wird zur flüchtigen Erinnerung: Meine Harmonisierung und Umarbeitung der Musik lassen das Lokalkolorit schwinden.

KEVIN VOLANS



Sonntag, 12. Sept. 2010 | 11.00 h  
Kammermusiksaal der Philharmonie

30 Jahre Alternativer Nobelpreis – Projekte der Hoffnung  
Benefizkonzert zugunsten des *Right Livelihood Award*

Begrüßung durch Jakob von Uexküll

IGOR STRAWINSKY

*Trois pièces* für Streichquartett [1914]

WOLFGANG AMADEUS MOZART [1756-1791]

Streichquartett B-Dur KV 458 *Jagdquartett* [1785]

Pause

CLAUDE DEBUSSY [1862-1918]

Streichquartett g-Moll op. 10 [1893]

PHILHARMONIA QUARTETT BERLIN

DANIEL STABRAWA Violine

CHRISTIAN STADELMANN Violine

NEITHARD RESA Viola

DIETMAR SCHWALKE Violoncello

Empfang nach dem Konzert im Foyer des Kammermusiksaals mit Gelegenheit  
zu Gesprächen mit dem Gründer des Alternativen Nobelpreises Jakob von Uexküll,  
Moderation: Helge Grünewald (Stiftung Berliner Philharmoniker)

Eine gemeinsame Veranstaltung von IPPNW-Concerts,  
dem musikfest berlin | Berliner Festspiele und der Stiftung Berliner Philharmoniker

**Ensemble** neutrum, erweiterter Standardwortschatz, fachsprachlich ›Gruppe, Zusammenstellung‹ (< 18. Jh.). Entlehnt aus französisch *ensemble* maskulinum, zu französisch *ensemble* Adverb ›zusammen‹, aus lateinisch *insimul* ›zugleich‹, zu lateinisch *simul* ›zugleich‹ und *similis* ›ähnlich‹. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*

137 Preisträger aus 58 Ländern, Hoffnung schenkende Projekte, Visionen, Mut und praktikable Lösungen zu den größten Problemen unserer Zeit: Der »Alternative Nobelpreis« bzw. *Right Livelihood Award*, wie sein offizieller Name lautet, wird 30 Jahre alt. Seit 1980 zeichnet der *Right Livelihood Award* Menschen aus, die das scheinbar Unmögliche denken und sich dafür einsetzen, es Wirklichkeit werden zu lassen. Dabei sind die Themen, die die Preisträger bearbeiten, so vielfältig wie bei kaum einem anderen Preis: Über Frieden, Menschenrechte, Wirtschaft, Bildung, Landwirtschaft bis hin zu Spiritualität, Kunst, Wissenschaft und Technologie reicht das Spektrum.

Angefangen hat alles mit einer angemieteten Turnhalle, den Erlösen aus einer Briefmarkensammlung und einem Preisgeld von damals insgesamt 50.000 \$, das über die Jahre dank privater Spenden – viele davon aus Deutschland – stetig angestiegen ist. Vom deutsch-schwedischen Philatelisten Jakob von Uexküll gegründet, begeht der Preis sein 30jähriges Bestehen mit einer großen Konferenz in Bonn wenige Tage nach dem Berliner Benefizkonzert. Dazu werden etwa 80 Preisträger vom 14. bis 19. September am Rhein erwartet. Und ganz dem Charakter der Stiftung und des »Alternativen Nobelpreises« entsprechend, schauen sie nicht zurück, sondern nach vorne: »Weiter wie gehabt? kursWECHSELN in die Zukunft« lautet der Titel der Konferenz.



Wär ich in Berlin, so würde ich die Möserischen Quartettabende selten versäumen. Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen. GOETHE AN ZELTER, 1829

Die Aktion derer, die Kammermusik spielen, hat man, nicht ohne Grund, immer wieder mit einem Wettkampf oder einem Gespräch verglichen. Dafür ist in den Partituren gesorgt: Die motivisch-thematische Arbeit, das sich Abnehmen der Stimmen, ihr wechselseitiges Hervortreten, die ganze Dynamik in der Struktur der Kammermusik hat etwas Agonales. Der Prozess, den eine jegliche Komposition in sich repräsentiert, trägt aktiv Gegensätze aus; zuerst offen und, bei Haydn und Mozart, nicht ohne Ironie, später dann in strikter Technik. Die Spieler befinden sich so evident in einer Art von Konkurrenz, dass der Gedanke an den Konkurrenzmechanismus der bürgerlichen Gesellschaft nicht abzuweisen ist; der Gestus des rein musikalischen Vollzugs selber gleicht dem sichtbaren sozialen. Und gleicht ihm doch auch nicht. ... Während gerade in den ersten Werken der Gattung, die noch nicht das Äußerste wollen, vielfach ein emsiges Getriebe herrscht, als leisteten die vier Instrumente des Streichquartetts gesellschaftlich nützliche Arbeit, ist doch, was sie tun, bloß deren machtloses und unschuldiges Nachbild; ein Produktionsprozess ohne Endprodukt... Der Grund ist, dass die Spieler, im doppelten Sinn, eben bloß spielen. ... Jene Vergeistigung eines gleichwohl unverkennbar sozialen Vorgangs aber modellt dessen eigene Erscheinung, den Wettstreit. Der kammermusikalische nämlich ist ein negativer und kritisiert insofern den realen. Der erste Schritt, Kammermusik richtig zu spielen, ist, zu lernen, nicht sich aufzuspielen, sondern zurückzutreten. THEODOR W. ADORNO



Montag, 13. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

## FOLKSONGS IV: LE CRU ET LE CUIT

LUCIANO BERIO

*Naturale (su melodie siciliane)*

für Viola solo, Percussion und »voce registrata« [1985]

Gesang des sizilianischen Volkssängers/Cuntista Peppino Guiseppe Celano

IANNIS XENAKIS [1922·2001]

*N° Shima*

für zwei Mezzosopranen, zwei Hörner, zwei Tenorposaunen  
und Violoncello auf Phoneme und hebräische Worte [1975]

PETER EÖTVÖS [\*1944]

*Steine* für Ensemble [1985·90]

Pause

HENRI POUSSEUR [1929·2009]

*La Seconde Apothéose de Rameau*

für 21 Instrumente [1981]

LUCIANO BERIO

*Kol od – Chemins VI*

für Trompete solo und Kammerorchester [1996]

MUSIKFABRIK

OLIVIA VERMEULEN, VANESSA BARKOWSKI Mezzosopran

AXEL PORATH Viola | DIRK ROTHBRUST Schlagzeug

MARCO BLAAUW Trompete

PETER EÖTVÖS Leitung

## Naturale

---

1968 verbrachte ich anderthalb Monate auf Sizilien... Ab und zu traf ich mich mit Musikwissenschaftlern und Volksliedsängern. Mit besonderem Vergnügen erinnere ich mich an den mittlerweile verstorbenen [Peppino Giuseppe] Celano. Er war ein bemerkenswerter Erzähler – er konnte tagelang Geschichten erzählen, gelegentlich sang er und sprach in einer bestimmten rhythmischen Manier, bei der er den »beat« mit seinen Füßen markierte. Er hatte sogar ein Schwert und schlug damit den Rhythmus. Er besaß eine erstaunliche Gesangstechnik, die ihm erlaubte alle »Abbagnate« – wie die Ausrufe sizilianischer Straßenverkäufer genannt werden – zu singen. Auf einem Teil der Insel singen die Leute, die Orangen, Melonen und Fisch verkaufen, alle unterschiedlich; manche Melodien sind von solcher Schönheit, dass man denken könnte, es seien Liebeslieder. Früher veranstalteten die Verkäufer sogar Wettbewerbe, um festzustellen, wer am besten singen könne. Durch Celano machte ich Bekanntschaft mit diesen Melodien und ich nahm sie auf Tonband auf.

LUCIANO BERIO

## Steine

---

*Steine* thematisiert auf eine humorvolle Weise das Wechselspiel von Komponieren und Dirigieren, das Ritual von Ensemblespiel und Ensembleleitung. Die Musiker spielen nicht nur auf ihren Instrumenten, sondern auch auf wohlgeformten, klangvollen Kieselsteinen. *Steine* enthält den dunkeltönigen Eröffnungsakkord von *Don*, mit dem Pierre Boulez' *Pli selon pli* beginnt. Und es ist selbst ein »Don«, ein Geschenk, das der Komponist, Dirigent und langjährige Leiter des *Ensemble intercontemporain* Peter Eötvös seinem älteren Kollegen zu dessen 60. Geburtstag schrieb. Eötvös stehe ihm und seiner Art zu arbeiten sehr nahe, so Boulez. *Steine* ist ein Geschenk von Peter für Pierre. Da beider Name »Stein« bedeutet, ist es eine Gabe »von Stein zu Stein«.

## Mythologiques: Das Robe und das Gekochte

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Wie Berios *Naturale* greift N'Shima auf den rauen, körnigen Klang der Stimme zurück, wie er von Roland Barthes unter dem Titel *Le grain de la voix* beschrieben wurde. Die vokalen Klänge von N'Shima, geschrieben für das Festival *Testimonium* in Jerusalem, entstammen der Volksmusik des östlichen Mittelmeerraumes, die gesungenen hebräischen Phoneme und Wörter der Geschichte *Die Kaiserstochter und der Königssohn* des Rabbi Nachman von Bratslaw.

»Kol od« (wörtlich: »mehr Stimme«) sind die beiden ersten Wörter der *baTikwa*, der Nationalhymne Israels, auf deren Melodie sich Berio bezieht. Ihre Ursprünge verlieren sich in der ältesten europäischen Volksmusik. Nicht nur zahlreiche spanische und polnische Liedtexte werden von ihr getragen, in ihrem Bett fließt auch Smetanas Moldau.

---

### Zweig (rameau)

Henri Pousseurs *La Seconde Apothéose de Rameau* ist das musikalisch-kompositorische Pendant seines Essays *L'Apothéose de Rameau*, den er Pierre Boulez widmete. Der Titel spielt auf *L'Apothéose de Lully* von Couperin an und parodiert das Programm in einem Prolog, der die Geschichte der Harmonik seit Rameau auf wunderbare Weise zusammenfasst und die Personen in Erinnerung ruft, deren Vornamen leicht zu entschlüsseln sind:

[1.] *Auf dem Parnas sind die jüngeren Engel versammelt. Ihr Stand verpflichtet sie zur Bescheidenheit, und ihre Namen werden daher nicht ausgesprochen. Heftig streiten sie sich um die Eigenschaften eines uralten Zweiges (rameau) und darüber, ob es noch sinnvoll sei, seine Früchte zu ernten.*

[2.] *Währenddessen wiederholt der Erzengel Antonius die Lehren des alten Gärtners, zeigt aber gleichzeitig mit seinen originellen Werken, dass die praktische Anwendung jener Lehren heutzutage natürlich weit vielgestaltiger sein kann als früher. Infolgedessen statten die Seraphin Arnold und Igor dem alten Eremiten in seiner Zurückgezogenheit gemeinsam einen Besuch ab. Sie wollen ihn überreden, er möge die Verwirrungen der vorangegangenen Generationen vergessen, und ihn bitten, an dem Fest teilzunehmen, das zu seinen Ehren veranstaltet wird.*

[3.] *Noch vor ihrer Rückkehr bereitet der selige Claude-Achille eine den Umständen angemessene Ehrung vor. Zum Ausgleich für das Unrecht, das der Heilige erlitten hat, und als Sicherheit, dass solches nicht wieder vorkommen könne, schlägt er vor, dessen Antlitz in die Länge und in die Breite zu ziehen, so dass es sich über das ganze Firmament hin ausdehnt.*



Dienstag, 14. Sept. 2010 | 20.00h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00h

LUCIANO BERIO

*Concerto*

für 2 Klaviere und Orchester [1972/73]

RICHARD STRAUSS

*Metamorphosen*

Studie für 23 Solostreicher op. 142 [1945]

Pause

IGOR STRAWINSKY

*Petruschka*

Burleske Szenen in vier Bildern [1910/11, rev. 1947]

I. Jahrmarkt in der Fastnachtswoche – II. Bei Petruschka

III. Beim Mohren – IV. Jahrmarkt in der Fastnachtswoche

konzertante Aufführung

BAYERISCHES STAATSORCHESTER

ANDREAS GRAU, GÖTZ SCHUMACHER Klavier

KENT NAGANO Leitung

Und da ich nun schon auf hoher See dahinfahre und die vollen Segel dem Wind ausgesetzt habe: Es gibt im ganzen Weltkreis nichts Beständiges. Alles ist im Fluss, und jedes Bild wird gestaltet, während es vorübergeht. Ja, auch die Zeiten gleiten in ständiger Bewegung dahin, nicht anders als ein Strom. Denn stillstehen kann weder der Fluss noch die flüchtige Stunde, sondern wie die Woge von der Woge getrieben wird und im Herankommen zugleich gedrängt wird und die Vorgängerin verdrängt, so fliehen die Zeiten und folgen zugleich. Stets sind sie neu; denn was vorher gewesen ist, das ist vorüber; es wird, was nicht war, und jeder Augenblick entsteht neu. Du siehst auch, wie die Nächte, wenn sie vergangen sind, zum Licht hinstreben und wie unsere strahlende Sonne das Erbe der finsternen Nacht antritt...

OVID, *Metamorphosen*, XV 176-185



Lieber Freund! Ihnen habe ich es zu verdanken, dass ich wunderschöne Pfingstferien in der Gesellschaft von *Petruschka*, dem schrecklichen Mohren und der reizenden Ballerina verbrachte. Ich stelle mir vor, dass Sie unvergleichliche Stunden mit diesen drei Puppen genossen haben... und ich kenne nicht viel, was an Wert Ihrem »Tour-de-passe-passe« gleichkäme... Es hat darin eine klingende Magie, eine geheimnisvolle Verwandlung mechanischer Seelen in menschliche durch einen Zauber, den bisher offenbar nur Sie entdeckt haben. Und dann ist da eine Unfehlbarkeit in der Behandlung des Orchesters, wie ich sie nur bei *Parsifal* finden konnte – ich bin sicher, dass Sie schon verstehen, was ich meine!      CLAUDE DEBUSSY AN IGOR STRAWINSKY, 13. April 1912

Stärker als für seinen *Feuervogel* hat Strawinsky auch für *Petruschka* russische Volkstanz- und Volksliedteile verarbeitet, wiederum der Sammlung Rimskij und anderen Quellen entnommen: für das 1. Bild (*Fastnacht 1830 auf dem Admiralsplatz zu St. Petersburg*) die Parodie auf ein volksliturgisches Osterlied aus der Gegend von Smolensk (*Betrunkenengruppe*), ein waadtländisches Straßensängeri- lied vom Holzbein (*Dreborgelszene*), zwei von Andrej Rimskij gelieferte bjelorusische Abendlieder (*Spieldosenszene*) und ein Johannistagslied (*Russischer Tanz*); für das 3. Bild (*Beim Mohren*) je ein Thema aus den Steyrischen und den Schönbrunner Tänzen von Joseph Lannar (*Tanzduo*); für das 4. Bild (*Admiralsplatz II*) Piterskaja und Schattenlied aus den Sammlungen Rimskij und Swerkoff (*Ammentanz*) sowie ein Vorfrühlingslied aus der Volksliedsammlung Tschaikowskij (*Kutschertanz*) ... Jeden Szenenteil der Tanzburleske hatte Strawinsky klangbewusst zu machen: Kutschertanz und Osterlied, Kindersang und Walzerschwenk, Leierkastenweise und Trompetengewieher, Zierklanggezupf um die Ballerina, Synkopenlaszivität um den Mohren, Trauerweise für Petruschka, die Binnenszenen eingerahmt durch Polyrhythmen, lärmende Geräuschmusik am Vorabend der Fasten.      HEINRICH LINDLAR



Mittwoch, 15. Sept. 2010 | 20.00h  
Philharmonie

*Einführung* 18.55h

BÉLA BARTÓK

*Divertimento*

für Streichorchester [1939]

PIERRE BOULEZ

*Figures – Doubles – Prismes*

für großes Orchester [1963, erweitert 1968]

Pause

MAURICE RAVEL [1875–1937]

*Daphnis et Chloé*

Ballet in einem Akt [1909–1912]

konzertante Aufführung

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

CANTUS DOMUS

ENSEMBERLINO VOCALE

RALF SOCHACZEWSKY Einstudierung Chöre

DAVID ROBERTSON Leitung

Eine Veranstaltung des DSO Berlin

in Kooperation mit dem musikfest berlin | Berliner Festspiele

Aufgrund jener Originalwerke, in welchen ich Melodien eigener Erfindung, die rumänischer Volksmusik nachgebildet oder nachempfunden sind, benutze, kann ich ebenso wenig als ›compositorul român‹ bezeichnet werden, wie Brahms, Schubert und Debussy nicht aufgrund ihrer Originalwerke, in welchen sie ungarisch beziehungsweise spanisch nachempfundenes thematisches Material verwenden, als ungarische oder spanische Komponisten bezeichnet werden können. ... Eigentlich kann man mein kompositorisches Schaffen, eben weil es aus dieser dreifachen ungarisch-rumänisch-slowakischen Quelle entspringt, als eine Verkörperung jener Integrationsidee betrachten, die heute in Ungarn so sehr betont wird. Meine eigentliche Idee aber, deren ich – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einfluss, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Infolge meiner – sagen wir – geographischen Lage ist mir die ungarische Quelle am nächsten, daher der ungarische Einfluss am stärksten. BÉLA BARTÓK, 1931

## BOULEZ

---

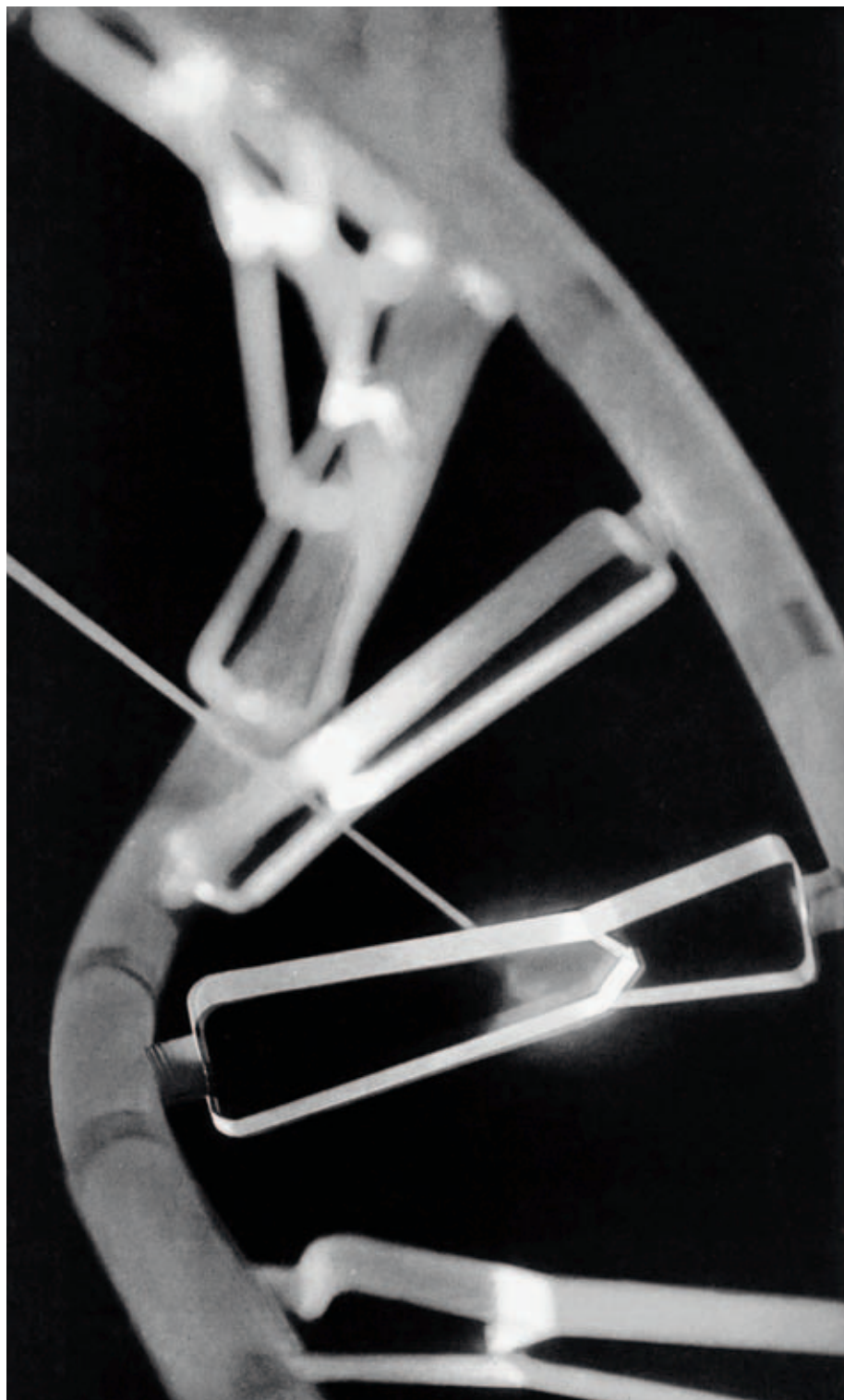
Boulez ist für mich ein Künstler der durch und durch abgedunkelten, ja düsteren Farben und Energien. Die meisten Komponisten arbeiten mit Helligkeitsgraden, Boulez scheint die Abschattierung des Dunkels zu erforschen. Es herrscht ein Klang der Distanz..., des fernen Dröhnens. Seine Gewalt liegt in seiner Diskretion... In der Instrumentalmusik von Pierre Boulez, besonders in den Orchesterwerken... lässt sich der Klang vernehmen, als schlüge auf ihm das Kondensat anderen Klingens sich nieder. Die Körnigkeit dieses Niederschlags vermittelt den Eindruck düster feierlicher, niemals aber affirmativer Pracht. Vordergründig handelt es sich um Mischklänge, deren Geheimnis – ihre Alchimie – auch darin liegen könnte, dass (gerade zur Anrufung des Dunkels) die Mittellagen *nicht* tabuisiert werden... Die in engen Verwandtschaftsgraden gefächerten Farben erinnern an eine verborgene Monochromie. Der gestufte Reichtum Cézannes lässt sich assoziieren... Boulez steigert den Verschmelzungsgrad der klanglichen Mittellagen durch Anspielen von Mixturklängen, aus denen die Obertöne der Grundmischung herauschwingen... Zwischen den aufblitzenden Klängen bildet sich eine imaginäre Melodik, die jeder Hörer wohl anders wahrnimmt. Die hervorschimmernden Einzeltöne leiten melodische Energie weiter, als wären sie Synapsen, ... alles bewegt sich und vibriert dennoch auf der Stelle. Dem Hörer teilt sich diese innere Vibration des Klanges unterschwellig mit, so dass er, selbst bei schroffster Gestik der rhythmischen Parameter, das Gefühl des dialogischen Kreisens von Figuren und Doppelungen innerhalb eines prismatischen Kontextes behält. WOLFGANG RIHM

Noch wo dieses Ravel-Orchester dunkle und leise Farben beschwört, fühlt man sich in einer Landschaft, zu der helle Sonne gehört. Selbst in den nächtlichen Koloriten fehlt die Dämmerung des Debussyschen Klangdenkens, fehlt andererseits die massive und manchmal etwas brutale Energie des Strauss'schen Orchesters. Ravels Farbe ist immer von genauen Konturen umrissen und begrenzt. Sie hat etwas Gezeichnetes oder mit spitzeften Pinseln Aufgetragenes, das man sofort als durchdringenden Klangeindruck registriert. Dabei bevorzugt Ravel nicht etwa einseitig die abgelegenen und auffallenden Farben der Instrumente. Er setzt nur Spieler voraus, die in reinen Farben zu musizieren imstande sind. Die Schwerpunkte seines Orchesterklangs werden von den Bläsern, namentlich Holzbläsern, und den Perkussionsinstrumenten bestimmt, wobei spanische und exotische bevorzugt sind. Und so scheut er sich nicht, das antike Griechenland mit den Stimmen von Kastagnetten und baskischer Trommel zu beleben. Wie bei allen französischen Musikern... liegt hier die unbedingte Vision eines einigenden Mittelmeergeistes vor, die sich über die Unterschiede zwischen den westlichen und östlichen Küsten nicht viele Gedanken macht. Ravels Exotik ist eine mediterrane, und wenn sein Spanien mehr das maurisch-arabische der andalusischen Kultur als das ritterliche und westgotische der kastilischen verkörpert, so ist auch sein Griechenland nicht das der weißen Marmorstatuen, sondern das der buntgekleideten Hirtenvölker. Wir wissen heute, was noch Ravels Umwelt nicht wusste: dass seine Musik, namentlich die orchestrale, viele Verwandtschaften mit der Tonkunst außereuropäischer Kulturen hat.

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT

*Als aber die Sonne mit jedem Tag wärmer schien, da der Frühling zu Ende ging und der Sommer begann, kamen auch für sie wieder neue, sommerliche Freuden. Daphnis schwamm in den Flüssen, Chloé badete in den Quellen; er flötete mit den Fichten um die Wette, sie stritt mit den Nachtigallen um den Vorzug. Sie machten Jagd auf geschwätzige Grillen und fingen schrillende Zikaden, pflückten Blumen, schüttelten Bäume und aßen die Früchte. Schließlich legten sie sich auch einmal nackt miteinander auf den Boden und zogen ein Ziegenfell über sich.*

Longos, *Daphnis und Chloé*



Donnerstag, 16. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

LUCIANO BERIO  
*Sequenza II* für Harfe [1963]

LUCIANO BERIO  
*Chemins I*  
für Harfe und Orchester (su *Sequenza II* für Harfe) [1965]

WITOLD LUTOSLAWSKI [1913-1994]  
Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Streichorchester [1979-80]

CLAUDE DEBUSSY / HANS ZENDER  
*Cinq Préludes* aus den *Préludes* für Klavier [1909-1913]  
für Orchester instrumentiert von Hans Zender [1991]

Pause

PIERRE BOULEZ  
*Rituel in memoriam Bruno Maderna*  
für Orchester in acht Gruppen [1974/75]

KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN  
FRÉDÉRIQUE CAMBRELING Harfe  
ALEXEI OGRINTCHOUK Oboe  
LOTHAR ZAGROSEK Leitung

Eine Veranstaltung des musikfest berlin | Berliner Festspiele  
in Kooperation mit dem Konzerthaus Berlin

*Fortwährender Wechsel:*

*Wie Sang und Gegensang für eine  
imaginäre Zeremonie.*

*Zeremonie des Gedenkens, daher die  
ständige Rückkehr zu denselben  
Formeln, jedoch mit abgewandelten Zügen  
und in neuer Sicht.*

*Zeremonie des Absterbens; Ritual  
des Vergebens und des Fortbestehens:  
So prägen sich die Bilder dem  
musikalischen Gedächtnis ein,  
gegenwärtig / vergangen, immer im Zweifel.*

PIERRE BOULEZ

*Rituel in memoriam Bruno Maderna*

In diesem Zusammenhang möchte ich auch die Heterophonie erwähnen, eine Dimension der Schreibweise, der im Abendland im Gegensatz zu Afrika und Asien nur in geringem Umfang Beachtung geschenkt worden ist. Der westlichen Welt ist die Monodie und die Polyphonie ein fester Begriff, die Heterophonie wurde fast völlig ignoriert. Wenden wir uns anderen Kulturkreisen wie dem des Sunda-Archipels zu, so sehen wir, dass die Heterophonie im Gegenteil eines der Hauptprinzipien der musikalischen Praxis, wenn nicht der Schreibweise, darstellt. Was ist nun Heterophonie? Es handelt sich um eine Verfahrensweise, die die Identität einer Gruppe gewährleistet und zugleich Varianten, ja sogar »Abweichungen« zulässt. Es ist verständlich, dass die abendländische Zivilisation, auf Eindeutigkeit bedacht, nach allgemeinem Ermessen nicht zu akzeptieren versteht, dass zwei Äußerungen ein und desselben Gedankens übereinstimmen und sich zugleich widersprechen. Diese Zivilisation hat in einer vieldeutigen Ausdrucksweise eine Vernebelung des logischen und nützlichen Funktionierens der Kommunikation gesehen. Das, was mich interessiert hat, war gerade die Tatsache, dass sich eine Botschaft als Resultat ihrer Überfrachtung einzutrüben und sich wieder aufzuhellen vermag, wenn das hinzugefügte Element entfernt wird. Dieser Wechsel von Klarheit und Opazität der Botschaft, den afrikanischen und asiatischen Kulturen wohl vertraut, ist unserer Zivilisation lange fremd geblieben.

PIERRE BOULEZ, 1984



Unsere berufliche Laufbahn verlief parallel... 1958 dirigierten wir gemeinsam die Uraufführung der *Gruppen* von Stockhausen... In jenen heroischen Zeiten, da Wolfgang Steinecke das Ensemble von Darmstadt gegründet hatte, waren wir es, die abwechselnd die zahlreichen Erstaufführungen dirigierten... Die Planung der Proben war ein Albtraum. Bruno war dadurch nicht aus der Ruhe zu bringen. Ja, er gestattete sich sogar, bisweilen zu spät zu kommen. Er betrachtete das Leben von der sonnigen Seite und hat sich stets gut durchgeschlagen. Um die Wahrheit zu sagen darf man... den Dirigenten nicht vom Komponisten trennen, weil er ein Pragmatiker war, der Musik, egal ob musizierend oder komponierend, gleichermaßen nah. Als ich ihn das erste Mal in Darmstadt sah, probte er gerade ein Stück, für das ein Schlagzeuger fehlte. Und so begab er sich höchstpersönlich ans Pult der Tam-tams und Bongos und spielte und dirigierte gleichzeitig, beides mit derselben Mühelosigkeit. Es war ein wenig wie mit einem Affen, der sehr behände von einem musikalischen Ast zum anderen springen konnte, mit einer unglaublichen Leichtigkeit.

Dieser ebenso unmittelbare und spontane wie profunde Umgang mit der musikalischen Materie verlieh seinen Interpretationen all ihre besondere Würze. Von der Statur her hatte Bruno etwas von einem kleinen Dickhäuter an sich, aber paradoxerweise war dieses gutmütige Schwergewicht von einer außerordentlichen Leichtigkeit. Da war nichts als Intelligenz, Finesse, Humor und Fantasie. Der Dickhäuter war eine Elfe.

PIERRE BOULEZ über Bruno Maderna

Nie ist Getanes je abgeschlossen. Das »vollendete« Werk selbst ist Ritual und Kommentar für anderes, das vorausging, für anderes, das folgen wird. Die Frage provoziert nicht Antwort, Kommentar vielmehr und neue Fragen... *Chemins I* ist ein spezifischer Kommentar, der – unverändert fast – sein Objekt und Subjekt in sich schließt: die *Sequenza II* für Harfe solo... Die *Chemins* verknüpfen Text und Kommentar in ständigem Austausch der Elemente, so wie ein Standbild Licht und Schatten besitzt, durch Licht und Schatten aber sein Wesen verändert ... wie alles, was wir tun, von anderem Kunde gibt, in weiter Wucherung von Wegen, die unausweichlich auf weitere Wege verweist, und jeder verästelt sein Los in einem Gewirk von Strünken und Ästen und Zweigen und Rispen. Und dann stehen wir da, an den rispigsten Enden von Rispen, und schauen auf die eben noch sprossenden Linien des Sinns; einzig nach rückwärts ist ihnen zu folgen, oder vielleicht auch nach vorn; denn nach dorthin auch spüren sie drei Millionen Spurenwege, tasten auf drei Millionen von Pfaden. Gewiss, eine Handvoll wird anders sich leiten als zur Kreuzung mit zwei Millionen und mehr...

LUCIANO BERIO



# 17 | 18 – IX – IO

<i>Preisgruppe</i>	A
<i>Abonnement</i>	IV*
<i>Abonnement</i>	V*
* 17. September	

Freitag, 17. Sept. 2010 | 20.00h  
Samstag, 18. Sept. 2010 | 20.00h  
Philharmonie

*Einführung* jeweils 19.00h

PIERRE BOULEZ

*... explosante-fixe ...*

für Flöte mit Live-Elektronik, 2 Flöten und Ensemble [1991/93]

Pause

IGOR STRAWINSKY

*Le Rossignol*

Ein musikalisches Märchen in drei Aufzügen [1908/14, rev. 62]

Libretto vom Komponisten und Stjepan Mitussov

nach einer Erzählung von Hans Christian Andersen

konzertante Aufführung

BERLINER PHILHARMONIKER

RUNDFUNKCHOR BERLIN | SIMON HALSEY Einstudierung

BARBARA HANNIGAN Sopran | STEPHANIE WEISS Mezzosopran

JULIA FAYLENBOGEN Alt | IAN BOSTRIDGE Tenor

ROMAN TREKEL Bariton

GEORG ZEPPENFELD, PETER ROSE Bass

JAN REMMERS Tenor\* | WOLFRAM TESSMER Bass\*

EMMANUEL PAHUD Flöte, auch MIDI-Flöte

MARION RALINCOURT, SOPHIE CHERRIER Flöten

IRCAM PARIS Klangregie

PIERRE BOULEZ Leitung

Eine Veranstaltung der Stiftung Berliner Philharmoniker

in Kooperation mit dem musikfest berlin | Berliner Festspiele

\* | Solisten des Rundfunkchor Berlin

Dass Ravel die *Nachtigall* mochte, dessen bin ich sicher, aber ich bin fast ebenso überzeugt, dass dies bei Debussy nicht der Fall war, denn ich hörte von ihm nichts darüber. Ich entsinne mich dessen darum so gut, weil ich erwartete, er würde mich wegen des großen Unterschiedes der Musik des ersten Aktes von der Musik der späteren Akte zur Rede stellen, und obwohl ich wusste, dass er den Mussorgsky-Debussy-Anfang gern gehabt hätte, würde er wahrscheinlich auch davon gesagt haben: »Junger Mann, das mache ich besser.«

IGOR STRAWINSKY

In China, das weißt du ja wohl, ist der Kaiser ein Chinese, und alle die, die er um sich hat, sind Chinesen. Es ist nun viele Jahre her, aber just darum ist es wert, die Geschichte zu hören, bevor man sie vergisst. Des Kaisers Schloss war das prächtigste in der Welt, ganz und gar aus feinem Porzellan, so kostbar, aber so zerbrechlich, so schwierig zu berühren, dass man sich ordentlich in acht nehmen musste. Im Garten sah man die seltsamsten Blumen, und an die allerprächtigsten waren Silberglocken gebunden, die erklangen, damit man nicht an ihnen vorbeigehen sollte, ohne sie zu beachten. Ja, alles war so ausspekuliert im Garten des Kaisers, und er erstreckte sich so weit, dass der Gärtner selbst dessen Ende nicht kannte. Ging man immer weiter, so kam man in den schönsten Wald mit hohen Bäumen und tiefen Seen. Der Wald ging bis an das Meer hinunter, das blau und tief war; große Schiffe konnten bis unter die Zweige segeln, und in diesen wohnte eine Nachtigall, die so herrlich sang, dass selbst der arme Fischer, der so viel anderes zu tun hatte, still lag und lauschte, wenn er in der Nacht draußen war, um das Fischnetz heraufzuziehen, und dann die Nachtigall hörte. »Herrgott, wie schön das ist!« sagte er, aber dann musste er seine Arbeit tun und vergaß den Vogel; doch in der nächsten Nacht, wenn sie wieder sang und der Fischer dorthin kam, sagte er das gleiche »Herrgott, wie schön das doch ist!«

HANS CHRISTIAN ANDERSEN

... *explosante-fixe* ... ist keine Botschaft, die den Einfluss Strawinskys auf mich widerspiegelt. Strawinsky selber hat ein vergleichbares Beispiel gegeben, als er die *Bläsymphonien* zum Gedenken an Debussy schrieb, denn diese *Symphonien* stehen Debussy in Klangfarbe, Form und musikalischen Ideen wirklich denkbar fern. Mit ... *explosante-fixe* ... verhält es sich ebenso. Ich habe überhaupt nicht daran gedacht, eine Bilanz der Tätigkeit Strawinskys zu ziehen, etwa dadurch, dass ich sie in einer Huldigung spiegelte, oder dass ich irgendetwas von Strawinsky wählte, was mich inspiriert hätte. Einen Augenblick lang habe ich zwar erwogen, eine Art Zitat aus den *Bläsymphonien* zu verwenden, aber davon ist nichts weiter übrig geblieben als eine Idee: das Duo zwischen Flöte und Klarinette, das an zwei Stellen von ... *explosante-fixe* ... deutlich hervortritt. Dieser Dialog – bei Strawinsky zwischen Altflöte und Bassethorn – mag vielleicht einen vagen Bezug herstellen, aber er ist so entfernt, dass man ihn unmöglich bemerken könnte, wenn ich nicht eigens darauf hinwies. Ein weiterer Bezug ist noch esoterischer: die zentrale Flötenpartie in ... *explosante-fixe* ... . Sie ist die erste Stimme, um die sich das Ganze aufbaut... Diese Partie ist um den Ton *mi bémol* organisiert, der zumindest im Deutschen *Es* heißt. Nun ist *Es* gesprochen (S) der Anfangsbuchstabe Strawinskys. Aber auch das kann niemand entdecken, und es ist im Übrigen auch gar nicht so wichtig; es handelt sich um ein zufälliges Zusammentreffen, um ein Phänomen der Kryptographie oder des musikalischen Kryptogramms, wie man es oft antrifft. Es hat keine musikalische, sondern eine rein persönliche Bedeutung.

PIERRE BOULEZ

## *La beauté ... explosante-fixe ...* André Breton, *L'Amour fou*

Der Weg von den ersten Ausarbeitungsstadien bis zur heutigen Gestalt von ... *explosante-fixe* ... ist nicht nur zeitlich ausgedehnt, er führt auch über sehr unterschiedliche Stationen, in deren Verlauf sich die äußere Physiognomie beträchtlich gewandelt hat. In diesem Zusammenhang, und auf die Mäander der künstlerischen Imagination anspielend, verweist Boulez nicht ohne Humor auf die Novelle *Der Engel ist mein Wasserzeichen* von Henry Miller, die beschreibt, wie der Autor damit beginnt, ein Pferd zu zeichnen und schließlich bei der Darstellung eines Engels landet: Die Arbeit wandelt sich vom Pferd zum Zebra, vom Zebra zum Strohhut, über einen menschlichen Arm zur Mauerbrüstung einer Brücke; diagonale Streifen über den Boden der Brücke kommen hinzu, Bäume, Wolken, dann ein Berg, der ein Vulkan wird, ein Hemd; aus mutwilligen Strichen werden Friedhofstore, »und in die obere linke Ecke, die der Vulkan nicht ganz ausfüllt, zeichne ich einen Engel«.

JOSEF HÄUSLER



Samstag, 18. Sept. 2010 | 17.00 h  
Kammermusiksaal der Philharmonie

*Einführung* 16.00 h

PIERRE BOULEZ

*Incises*

für Klavier [1994/2001]

PIERRE BOULEZ

*Structures pour deux pianos*

*Deuxième livre* [1956/61]

Pause

PIERRE BOULEZ

*Sur Incises*

für 3 Flügel, 3 Harfen, 3 Schlagzeuger [1996/1998]

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

HIDÉKI NAGANO Klavier (*Incises, Structures, Sur Incises*)

SÉBASTIEN VICHARD Klavier (*Structures, Sur Incises*)

DMITRI VASSILAKIS Klavier (*Sur Incises*)

SANDRINE CHATRON, SÉGOLÈNE BRUTIN,

MARIANNE LE MENTEC Harfe

GILLES DUROT, SAMUEL FAVRE,

MICHEL CERUTTI Schlagzeug

SUSANNA MÄLKKI Leitung

Schließlich habe ich einen persönlichen Grund, dem Phänomen Rhythmik soviel Bedeutung beizumessen. Ich glaube, die Musik muss kollektive Hochspannung und kollektiver Bann sein, beides auf zuhöchst aktuelle Weise, der Anleitung von Antonin Artaud entsprechend und nicht im Sinne der bloßen ethnographischen Wiederherstellung nach dem Bilde einer von uns mehr oder weniger entfernten Zivilisation. Aber auch hier habe ich einen Horror davor, das in Worten abzuhandeln, was man so hübsch das ästhetische Problem nennt.

PIERRE BOULEZ, 1948

Für mich war die nichteuropäische Kultur wirklich eine Entdeckung. Ich empfand sie gleich als willkommenes Gegengift zur europäischen Kultur. Der theoretische Aspekt der Zweiten Wiener Schule hatte mich damals sehr beeindruckt; da er aber so sehr an die westliche Tradition gebunden ist, bedeutete er für mich damals und erst recht heute ein Ende. Die außereuropäischen Stile, die ich kenne, haben mich erst einmal in klanglicher Hinsicht fasziniert, weil sie nicht auf den durch unsere Musikinstrumente bestimmten Klangtraditionen beruhen. Bali zum Beispiel ist besonders mit Metallinstrumenten verbunden, Afrika mit Holzinstrumenten, Japan mit Blasinstrumenten. ... Was für mich bei der Begegnung mit japanischer Musik ebenso wichtig war, ist der Zeitbegriff. Das trifft auch auf Indien und Bali zu. Denken Sie nur an das Phänomen der Konzeption langer Perioden. Ich kann mir meine eigene Entwicklung nicht vorstellen ohne diese Erfahrungen, die mir außereuropäische Kulturen vermittelt haben.

PIERRE BOULEZ, 1976



*Wollt Ihr nur an den Rausch der Improvisation glauben?  
An die alleinigen Kräfte einer Sakralisierung des »Ur-  
tümlichen«? Ich komme immer mehr zu der Überzeugung,  
dass man sich mit dem schöpferischen Rauschzustand aus-  
einander setzen, ja dass man ihn organisieren muss, soll er  
zu einer wirkenden Kraft werden. PIERRE BOULEZ, 1958*

*... organiser le délire ...*



Sonntag, 19. Sept. 2010 | 11.00 h  
Kammermusiksaal der Philharmonie

## PIERRE BOULEZ & RENÉ CHAR II

PIERRE BOULEZ

*Deuxième Sonate*

für Klavier [1946/48]

Pause

PIERRE BOULEZ

*Le Marteau sans maître*

für Altstimme und sechs Instrumente [1953/55; rev. 57]

auf Gedichte von René Char

1. Avant l'Artisanat furieux. Rapide – 2. Commentaire I: de Bourreaux de solitude. Lent
3. L'Artisanat furieux. Modéré sans rigueur – 4. Commentaire II: de Bourreaux de solitude. Rapide
5. Bel édifice et les pressentiments / version première – 6. Bourreaux de solitude. Assez lent
7. Après l'Artisanat furieux. Rapide – 8. Commentaire III: de Bourreaux de solitude. Assez lent
9. Bel édifice et les pressentiments / double. Tempo libre de récit.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

DMITRI VASSILAKIS Klavier

MARGRIET VAN REISEN Alt

FRANÇOIS-XAVIER ROTH Leitung

## DER HAMMER OHNE MEISTER

### *Das rasende Handwerk*

Der rote Karren am Rande des Nagels  
Und Aas im Brotkorb  
Und Ackerpferde am Hufeisen  
Ich sinne den Kopf auf der Spitze meines Messers Peru.

### *Schönes Gebäude und die Vorahnungen*

Ich höre wandern in meinen Beinen  
Das tote Meer Wellen hoch überm Haupt.

Kind der wilde Molenweg  
Mann der nachgeahmte Wahn.

Reine Augen in den Wäldern  
Suchen weinend das bewohnbare Haupt.

### *Henker der Einsamkeit*

Der Schritt hat sich entfernt der Wanderer ist verstummt.

Auf das Zifferblatt der Nachahmung  
Wirft das Pendel seine Last willenlosen Granits.

RENÉ CHAR, *Le Marteau sans maître*  
ins Deutsche übertragen von Wolfgang Fink

*Einstweilen werde ich meine Bewunderung dafür nicht erläutern, sondern Gertrude Steins Antwort auf die Frage, warum sie Picassos Bilder liebe – »Es macht mir Freude, sie anzuschauen« – so variieren: »Es macht mir Freude, Boulez anzuhören.«*

IGOR STRAWINSKY

über *Le Marteau sans maître*

Bei vielen Hörern [des *Marteau sans maître*] lässt der erste Eindruck »exotische« Assoziationen aufsteigen; tatsächlich weichen Xylophon, Vibraphon, Gitarre und Schlagzeug auch deutlich von den Modellen ab, die uns die abendländische Tradition hinsichtlich der Kammermusik bietet, und nähern sich der Klangvorstellung insbesondere des Fernen Ostens, ohne dass das Vokabular selbst damit das geringste zu tun hätte. Dieser erste Eindruck ist zwar nicht ganz falsch, aber er bleibt doch sehr an der Oberfläche hängen. Die Instrumente, die heute noch »exotisch« scheinen, weil sie in unserer abendländischen Tradition ungebräuchlich sind, verlieren diesen »spezialisierten« Nimbus, sobald sie ihr eingegliedert sein werden. Trotzdem muss ich zugeben, dass ich diesen Instrumental»körper« unter der Einwirkung außereuropäischer Kulturen gewählt habe: das Xylophon ist eine Transposition des afrikanischen Balaphons, das Vibraphon stellt einen Bezug her zu den balinesischen Gendér-Instrumenten, die Gitarre erinnert an das japanische Koto. ... Faktisch aber lehnt sich weder die Stilistik noch die Anwendungsart der Instrumente in irgendeiner Weise an die Überlieferungen dieser verschiedenen Musikkulturen an. Es handelt sich vielmehr um eine Bereicherung des europäischen Klangvokabulars durch außereuropäische Hörwelten: bestimmte klassische Besetzungen unserer Tradition sind dermaßen belastet mit »Geschichte« und »Geschichten«, dass man die Fenster zur Welt weit aufstoßen muss, um nicht an ihnen zu ersticken. Diese Haltung steht in vollkommenem Gegensatz zu der ungerechtfertigten Aneignung eines »kolonialen« Vokabulars durch das Europa am Beginn dieses Jahrhunderts und zu den zahllosen Eintagsfliegen madegassischer oder kambodschanischer Rhapsodien und anderer Genrebilder. PIERRE BOULEZ, 1953



Sonntag, 19. Sept. 2010 | 20.00 h  
Philharmonie

*Einführung* 19.00 h

## PIERRE BOULEZ & STÉPHANE MALLARMÉ

RICHARD WAGNER [1813-1883]

*Siegfried-Idyll*

für Orchester [1870]

PIERRE BOULEZ

*Pli selon pli*

*Portrait de Mallarmé*

für Sopran und Orchester [1957/89]

- I *Don* [du poème]  
«Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!»
- II *Improvisation I sur Mallarmé*  
«Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»
- III *Improvisation II sur Mallarmé*  
«Une dentelle s'abolit»
- IV *Improvisation III sur Mallarmé*  
«A la nue accablante tu»
- V *Tombeau*  
«Un peu profond ruisseau calomnié la mort»

BAMBERGER SYMPHONIKER –

BAYERISCHE STAATSPHILHARMONIE

YEREE SUH Sopran

JONATHAN NOTT Leitung

Der jungfräuliche der lebendig-schöne tag  
Wird er mit mildem wehn und trunkenheit der schwingen  
Aus dem erstarrten see die flüge wiederbringen  
Der klaren gletscher nicht erblühten flügelschlag!

Der stolze schwan erliegt · der so gedenken mag  
Der herrlichkeit von einst · im hoffnungslosen ringen ...  
Der nicht verstand das land des lebens zu besingen  
Als unfruchtbarer glanz des winters auf ihm lag.

Des vogels hals verdreht sich schrill im weißen krampf  
Es bricht der raum herein in seinem todeskampfe  
Nicht mehr der erde schmach die sein gefieder hält.

Gespenstisch packt ihn wild er taumel seines wahn  
Im kalten traume der verachtung dieser welt  
Erstarrt er fremd hinauf ins sternbild des Schwanes.

STÉPHANE MALLARMÉ, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*  
ins Deutsche übertragen von CARL FISCHER

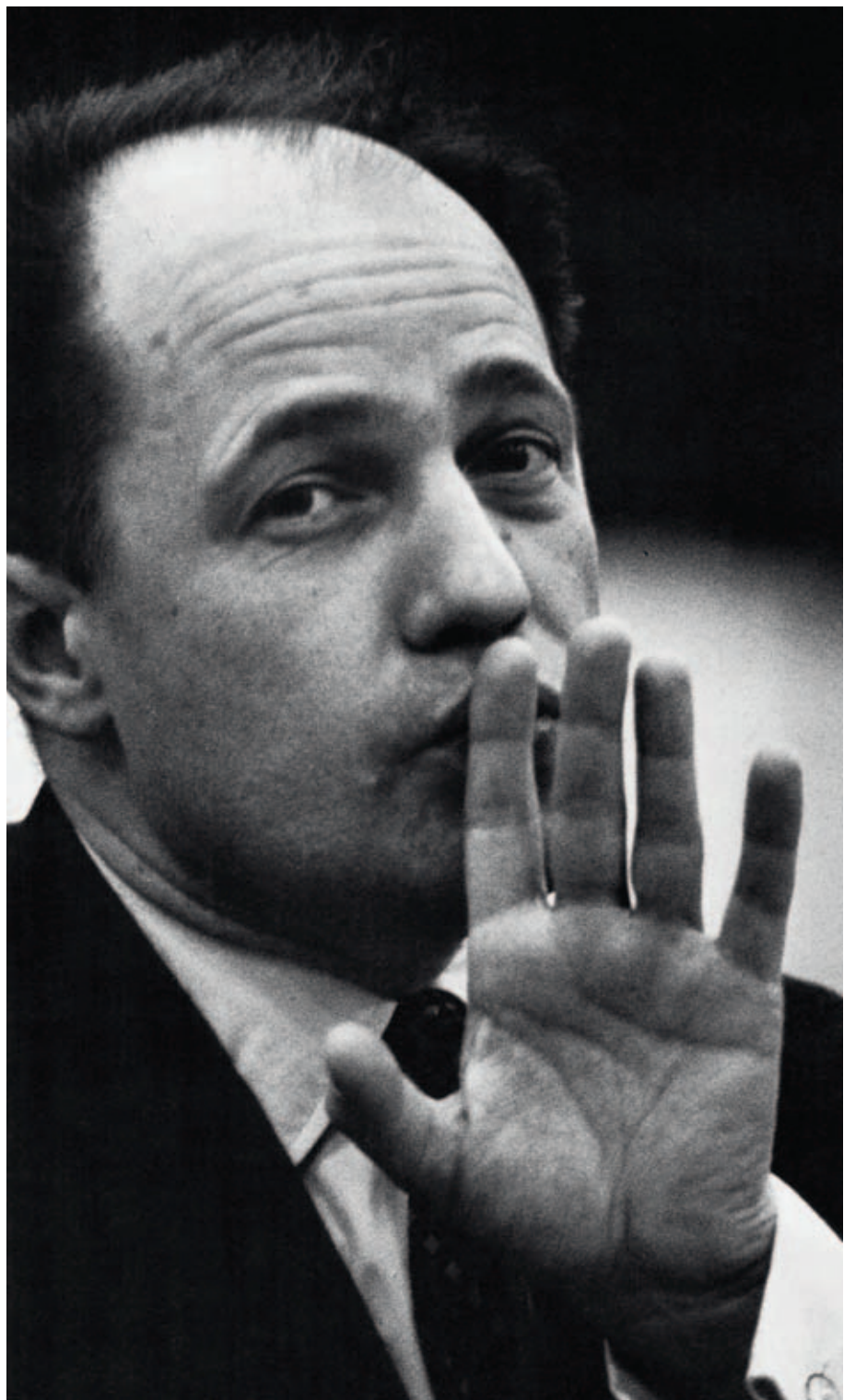


Mallarmé, 1842 geboren und 1898 gestorben, der distinguierte graumelierte Herr, der auf den bekannten Photos aussieht wie der gute Onkel Doktor, war in Tat und Wahrheit ein gefährlicher Terrorist. Seine Waffen waren freilich weder laute Manifeste, noch zensurwürdige Obszönitäten. Provokation lag dem stillen Dichter nicht. Im Gegensatz zu Baudelaire und Théophile Gautier, die er verehrte, bestritt er sein Leben in bürgerlicher Manier als Englischlehrer, und nichts an seinem ordentlichen Alltag erinnert an Exzesse seiner bohémehaften Zeitgenossen. Mallarmés Stil war, wie Jean-Paul Sartre schrieb, ein »Terrorismus des höflichen Anstands«; das gilt für seine Lebensführung ebenso wie für seine Gedichte, die den Leser durch ihre metallene Musikalität in Bann ziehen und gleichzeitig auf Distanz halten: zauberhafte Wortmagie, verbunden mit abweisender Sprödeheit.

GERALD FROIDEVAUX

Ich erinnere mich an einen Brief Mallarmés an seinen Freund, den Dichter Théodore Aubanel. Mallarmé, der damals in Tournon lebt, schickt ihm ein Gedicht. Sein Freund findet Unklarheiten darin. Mallarmé nimmt sich also den Text noch einmal vor und revidiert ihn. Einige Monate später schickt er ihm das Gedicht wieder, und Aubanel gibt ihm zur Antwort: »Was Deine zweite Version des *Poème nocturne* angeht, stehen im ersten Teil immer noch Unklarheiten, die ich nicht recht begreife. Ist das mein Fehler?« Tatsächlich wurde Mallarmé um so dunkler, je mehr er die Klarheit suchte. Das kann leicht geschehen: Der Autor hat wirklich das Bedürfnis nach Klarheit und Überzeugungskraft, und von daher bekommt das Werk eine bestimmte Tiefe – aber auf den ersten Blick wird es eher dunkler. Die erste Annäherung an das Werk, seine erste Fassung, ist demgegenüber nur ein »heller« Versuch und scheint nicht überzeugend genug. Um größere Anschaulichkeit zu erreichen, arbeitet man mehr in die Tiefe, aber von einem bestimmten Augenblick an wird gerade dies zu einem Hindernis für das unmittelbare Verstehen. Ich freilich habe nichts dagegen einzuwenden: ich liebe ein Werk, das auch der mehrfachen Lektüre Widerstand leistet.

PIERRE BOULEZ, 1972



Montag, 20. Sept. 2010 | 20.00 h

Philharmonie

*Einführung* jeweils 19.15 h

Dienstag, 21. Sept. 2010 | 20.00 h

Konzerthaus Berlin

*... aus dem Samen eine Pflanze entstehen lassen ...*

*Die Musik von Pierre Boulez – erläutert, gespielt und dirigiert  
von Daniel Barenboim*

*Dérive 1*

für sechs Instrumente [1984]

*Dérive 2*

für elf Instrumente [1988/2006]

Pause

*Notations I-IV, VII*

für Klavier [1945]

*Notations I-IV, VII*

für Orchester [1978-84, 1997]

STAATSKAPELLE BERLIN

DANIEL BARENBOIM Klavier, Leitung

Eine Veranstaltung der Staatsoper Unter den Linden

in Kooperation mit dem musikfest berlin | Berliner Festspiele

Ich will in aller Kürze erzählen, wie es zu *Notations* für Orchester gekommen ist. Der Pariser Rundfunk wollte ein Konzert mit den Studenten aus Messiaens ersten Jahren am Conservatoire organisieren, der Klasse der Jahre um 1945. Einer meiner damaligen Kommilitonen, der Komponist Serge Nigg, schickte mir die Klavier-Stücke, meine *Notations* von 1945, und bat um die Erlaubnis, sie bei diesem Konzert spielen zu dürfen. Natürlich hatte ich nichts dagegen. Aber es war eine sehr merkwürdige Wiederbegegnung, denn bis dahin hatte ich die *Notations* für verloren geglaubt...

In der Zeit war ich gerade in Bayreuth, um den *Ring* zu dirigieren, was mich ziemlich in Anspruch nahm und mir kaum Zeit ließ, in Ruhe an etwas Neuem zu arbeiten. Als ich nun diese Stücke wiedersah, dachte ich mir, das wäre die Gelegenheit, das, was ich beim Dirigieren gelernt hatte und das, was ich gerade von Wagners Orchestrierung lernte, jetzt anzuwenden. Dabei konnte ich mich auf das Orchester konzentrieren, denn das Material war bereits gegeben, ich musste nichts Neues erfinden... Und so habe ich das Material wie einen kleinen Samen behandelt, den ich ins Wasser gebe. Und aus diesem Samen habe ich eine Pflanze entstehen lassen. So sind einige Stücke viel ausgedehnter als das Original, obwohl ihnen genau dasselbe Material zugrunde liegt. Darin besteht für mich die Disziplin: Das Stück wird größer, ohne dass das Material erweitert wäre. Wenn man jung ist, hat man viele Ideen und will ständig Neues machen. Später ist man sparsamer mit den Ideen und viel mehr daran interessiert, wie man diese Ideen konsequent behandeln kann. Und genau so verhält es sich hier bei den *Notations*, bei denen es sich sowohl um eine Art Orchestrierung handelt, wie auch darum, der ursprünglichen Idee ein größeres Feld zu eröffnen... Es ist eine Retrospektive, aber zugleich ein Spiegel. Ich nehme die Vergangenheit und drehe sie wie einen Spiegel in die andere Richtung. Der Spiegel ist die Vergangenheit, und was jetzt ist – das Subjekt – geht in die Zukunft.

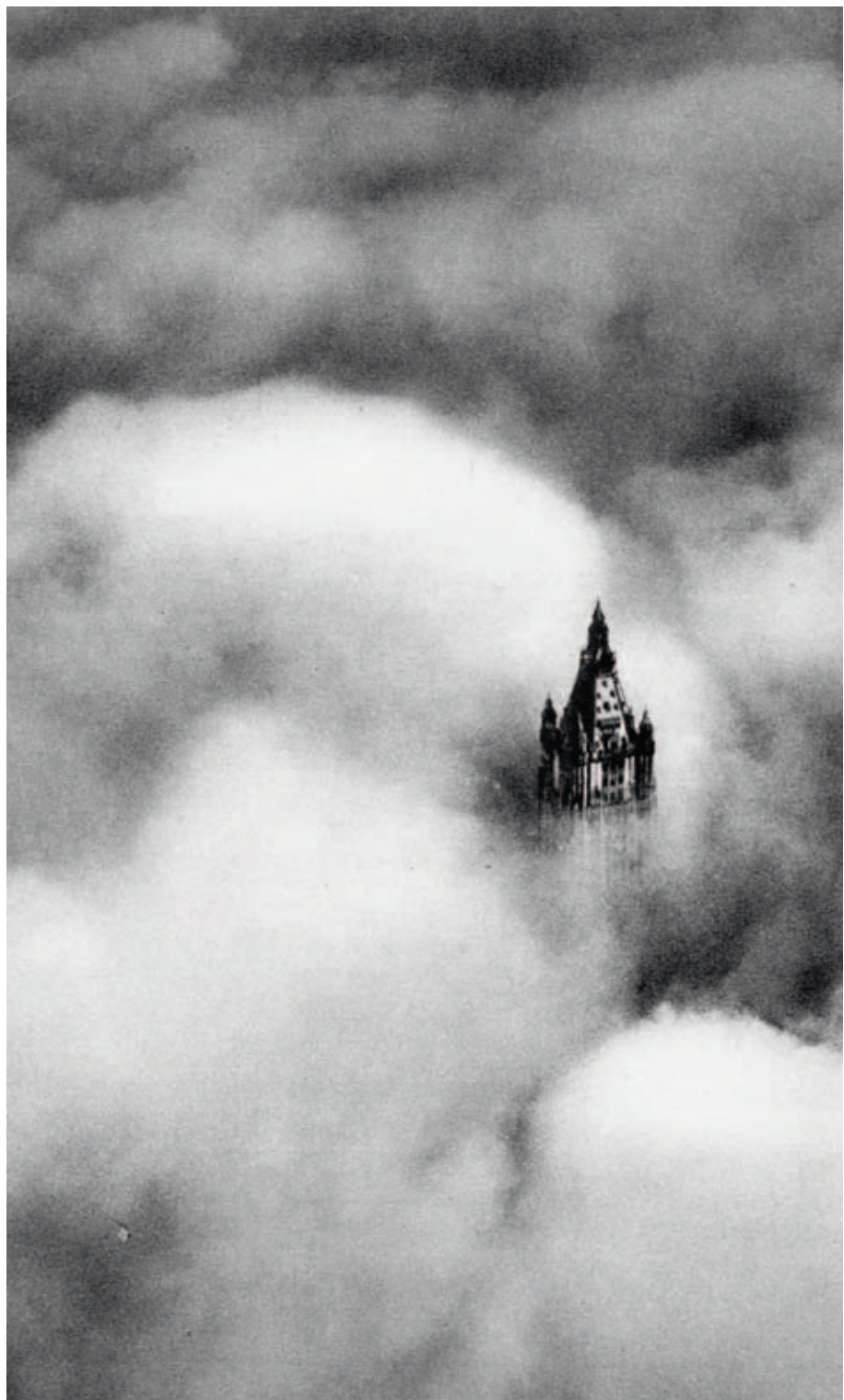
PIERRE BOULEZ, 1998

Der junge Komponist wird sich seines Handwerks nach und nach bewusst durch das Handwerk seiner Vorläufer, deren Errungenschaften er zu seiner eigenen macht, deren Kräfte er assimiliert; eine Art von Osmose vollzieht sich, begleitet von einer Reaktion, welche wiederum durch diese Osmose gelenkt wird. Erinnern wir daran, was Malraux zu diesem Punkt sagt: »Maler und Bildhauer, wenn es große waren, transformierten die Werke, die sie ererbt hatten – modifizierten Formen, aber nicht beliebige, und nicht die Natur«; und weiter: »Dass man nicht Maler wird vor der schönsten Frau, sondern vor den schönsten Bildern, verringert nicht den inneren Drang, es zu werden; er, der aus der Kunst entspringt, trägt wie jeder andere Drang den Wunsch nach Dauer in sich«; und weiter: »Der Maler geht von einer Formenwelt zu einer anderen Formenwelt über, der Schriftsteller von einer Wortwelt zu einer anderen Wortwelt, geradeso wie der Musiker von Musik zu Musik weiterschreitet.«

PIERRE BOULEZ, 1954

Braucht es ein Schlusswort? Einmal mehr das Unerwartete:  
*Das Herz, ein Organ, das für alles steht ...* (Verlaine... 1865... in  
einer Antwort an Barbey d'Aurevilly...)

PIERRE BOULEZ, 1952









## PHILHARMONIE | KAMMERMUSIKSAAL

Herbert-von-Karajan-Str. 1, Berlin-Tiergarten

U-BAHN U2 | Potsdamer Platz

S-BAHN S1, S2, S25 | Potsdamer Platz

BUS 200 | Philharmonie

M48, M85 | Kulturforum oder Varian-Fry-Straße

## GETHSEMANEKIRCHE

Stargarder Straße 77, Berlin-Prenzlauer Berg

U-BAHN U2 | Schönhauser Allee

S-BAHN S41, S42, S8, S9 | Schönhauser Allee

TRAM M1 | Schönhauser Allee

## PAROCHIALKIRCHE

Klosterstr. 66/67, Berlin-Mitte

U-BAHN U2 | Klosterstraße

S-BAHN Alexanderplatz

## KONZERTHAUS BERLIN

Gendarmenmarkt, Berlin-Mitte

U-BAHN U2 | Hausvogteiplatz oder Stadtmitte

U6 | Französische Straße oder Stadtmitte

S-BAHN Friedrichstraße oder Unter den Linden

BUS 100, 147, 148, 200, TXL

Der Kartenvorverkauf beginnt am 15. April.

Bitte beachten Sie die abweichenden Vorverkaufstermine für Einzelkarten der Berliner Orchester.\*

Abonnements können entweder schriftlich mit dem Abo-Coupon [download [www.musikfest-berlin.de](http://www.musikfest-berlin.de)] oder telefonisch bestellt werden.

Unter [www.musikfest-berlin.de](http://www.musikfest-berlin.de) können Sie unseren kostenlosen Newsletter abonnieren.

The advance ticket sale starts on 15th April.

Please note the different dates for the advance sales of individual tickets of the Berlin orchestras.\*

Subscriptions can be ordered with the subscriptions form [download at [www.musikfest-berlin.de](http://www.musikfest-berlin.de)] or by telephone.

You can subscribe to our free newsletter under [www.musikfest-berlin.de](http://www.musikfest-berlin.de)

\* | Informationen

Berliner Philharmoniker: [www.berliner-philharmoniker.de](http://www.berliner-philharmoniker.de)

Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin: [www.dso-berlin.de](http://www.dso-berlin.de)

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin: [www.rsb-online.de](http://www.rsb-online.de)

Staatskapelle Berlin: [www.staatskapelle-berlin.de](http://www.staatskapelle-berlin.de)

KARTEN IM INTERNET

[www.musikfest-berlin.de](http://www.musikfest-berlin.de)

ohne Bearbeitungsgebühr | no handling fee

KASSE BERLINER FESTSPIELE

Schaperstraße 24

10719 Berlin

Mo-Sa 14-18 h

Telefonische Bestellungen +49 (0)30 - 254 89 100 | Mo-Fr 10-18 h

Gebühr 3 Euro pro Bestellung | handling fee 3 Euro per order

KASSE PHILHARMONIE

Herbert-von-Karajan-Str. 1

10785 Berlin

Mo-Fr 15-18 h

Sa, So und Feiertage 11-14 h

TELEFON +49 (0)30 - 254 88 999

FAX +49 (0)30 - 254 88 323

INTERNET [www.berliner-philharmoniker.de](http://www.berliner-philharmoniker.de)

Karten auch an den bekannten Vorverkaufskassen

Abendkasse jeweils 1 ½ Stunden vor Beginn der Veranstaltung

# Abonnements | *subscriptions*

---

## Abonnement I ERÖFFNUNGSWOCHENENDE

Fr	3. Sept	PHIL	London Symphony Orchestra, <i>Daniel Harding</i>
Sa	4. Sept	PHIL	SWR Sinfonieorchester Baden-Baden u. Freiburg, <i>Susanna Mälkki</i>
So	5. Sept	PHIL	Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, <i>Mariss Jansons</i>
Euro			160   120   90   60

## Abonnement II FOLKSONGS-ZYKLUS

Fr	3. Sept	PHIL	London Symphony Orchestra, <i>Daniel Harding</i>
Do	9. Sept	PHIL	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, <i>Marek Janowski</i>
Fr	10. Sept	PHIL	Berliner Philharmoniker, <i>Sir Simon Rattle</i>
Mo	13. Sept	PHIL	musikFabrik, <i>Peter Eötvös</i>
Euro			200   170   120   90

## Abonnement III BERIO-SERIE

Fr	3. Sept	PHIL	London Symphony Orchestra, <i>Daniel Harding</i>
So	5. Sept	PHIL	Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, <i>Mariss Jansons</i>
Mo	6. Sept	PHIL	London Philharmonic Orchestra, <i>Vladimir Jurowski</i>
Fr	10. Sept	PHIL	Berliner Philharmoniker, <i>Sir Simon Rattle</i>
Mo	13. Sept	PHIL	musikFabrik, <i>Peter Eötvös</i>
Di	14. Sept	PHIL	Bayerisches Staatsorchester, <i>Kent Nagano</i>
Euro			320   250   180   120

---

Abonnement IV BOULEZ-SERIE A

Sa 4. Sept PHIL SWR Sinfonieorchester Baden-Baden u. Freiburg, *Susanna Mälkki*

Di 7. Sept KMS Ensemble Modern, *Beat Furrer*

Mi 15. Sept PHIL Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, *David Robertson*

Fr 17. Sept PHIL Berliner Philharmoniker, *Pierre Boulez*

So 19. Sept PHIL Bamberger Symphoniker, *Jonathan Nott*

Euro 220 | 180 | 140 | 90

Abonnement V BOULEZ-SERIE B

Sa 4. Sept PHIL SWR Sinfonieorchester Baden-Baden u. Freiburg, *Susanna Mälkki*

Do 16. Sept PHIL Konzerthausorchester Berlin, *Lotbar Zagrosek*

Fr 17. Sept PHIL Berliner Philharmoniker, *Pierre Boulez*

So 19. Sept PHIL Bamberger Symphoniker, *Jonathan Nott*

Mo 20. Sept PHIL Staatskapelle Berlin, *Daniel Barenboim*

Euro 220 | 180 | 140 | 90

berlinerjugendabo

Inhaber des berlinerjugendabo können über [ticketinfo@berlinerfestspiele.de](mailto:ticketinfo@berlinerfestspiele.de) oder 030-25489100 eine Karte für das Eröffnungskonzert (3. Sept.) zum Sonderpreis von 6 Euro bestellen. Informationen zum jugendabo unter: [www.berlinerjugendabo.de](http://www.berlinerjugendabo.de)

# Einzelpreise | *prices*

---

## *Preisgruppe A*

---

Fr·So 10.·12. Sept. *PHIL* Berliner Philharmoniker, *Sir Simon Rattle*

Fr·Sa 17.·18. Sept. *PHIL* Berliner Philharmoniker, *Pierre Boulez*

Euro 78 | 68 | 58 | 50 | 42 | 36 | 29 | 25

## *Preisgruppe B*

---

Fr 3. Sept *PHIL* London Symphony Orchestra, *Daniel Harding*

So 5. Sept *PHIL* Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, *Mariss Jansons*

Mo 6. Sept *PHIL* London Philharmonic Orchestra, *Vladimir Jurowski*

Di 14. Sept *PHIL* Bayerisches Staatsorchester, *Kent Nagano*

Euro 68 | 58 | 50 | 42 | 36 | 25 | 15

## *Preisgruppe C*

---

Sa 4. Sept *PHIL* SWR Sinfonieorchester Baden·Baden u. Freiburg, *Susanna Malkki*

So 19. Sept *PHIL* Bamberger Symphoniker, *Jonathan Nott*

Mo 20. Sept *PHIL* Staatskapelle Berlin, *Daniel Barenboim*

Di 21. Sept *KH* Staatskapelle Berlin, *Daniel Barenboim*

Euro 56 | 48 | 42 | 35 | 22 | 15

## *Preisgruppe D*

---

Mi 15. Sept *PHIL* Deutsches Symphonie·Orchester Berlin, *David Robertson*

Euro 44 | 39 | 34 | 29 | 21 | 15

### Preisgruppe E

Do 9. Sept PHIL Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, *Marek Janowski*

Euro 40 | 35 | 30 | 25 | 20 | 15

### Preisgruppe F

Do 2. Sept KMS Keller Quartett

Di 7. Sept KMS Ensemble Modern, *Beat Furrer*

So 12. Sept KMS Benefizkonzert, *Philharmonia Quartett Berlin*

Mo 13. Sept PHIL musikFabrik, *Peter Eötvös*

Do 16. Sept PHIL Konzerthausorchester Berlin, *Lothar Zagrosek*

Sa 18. Sept KMS Ensemble intercontemporain, *Susanna Mälkki*

So 19. Sept KMS Ensemble intercontemporain, *François-Xavier Roth*

Euro 40 | 30 | 20 | 10

### Preisgruppe G

Mi 8. Sept GK graindelavoix, *Björn Schmelzer*

Sa 11. Sept PK Duke Quartet

Euro 18

*Je nach Verfügbarkeit gibt es ermäßigte Karten an den Abendkassen für Schülerinnen, Schüler und Studenten bis zum 27. Lebensjahr, Auszubildende, Wehr- und Ersatzdienstleistende und Hartz IV Empfänger.*

PHIL = Philharmonie

KMS = Kammermusiksaal

GK = Gethsemanekirche

PK = Parochialkirche

KH = Konzerthaus Berlin

## Texte

- THEODOR W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1977, S. 108f.
- HANS CHRISTIAN ANDERSEN, *Gesammelte Märchen*, Zürich 2002, Bd. 1, S. 326f.
- ROLAND BARTHES, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 271.
- CHARLES BAUDELAIRE, *Sämtliche Werke*, München 1989, Bd. 6, S. 199, 208f.
- LUCIANO BERIO, *Remembering the future*, The Charles Eliot Norton Lectures, Cambridge Mass. 2006, S. 58f, 75ff.
- LUCIANO BERIO, *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, transl. and ed. by D. Osmond-Smith, New York 1985, S. 148, 151.
- PIERRE BOULEZ, *Anhaltspunkte*, Kassel 1979, S. 76f., 78, 137, 140.
- PIERRE BOULEZ, *Orientations*, hg. v. J.-J. Nattiez, übers. v. M. Cooper, London 1990, S. 360f., 346ff., 523.
- PIERRE BOULEZ, *Existe-t-il un conflit entre la pensée européenne et non-européenne?*, in: siehe Oesch (1984).
- PIERRE BOULEZ, *Werkstatt-Texte*, übers. v. J. Häusler, Berlin 1966, S. 21, 52, 61, 120, 135, 137ff., 145, 183f.
- PIERRE BOULEZ, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart 1977, S. 25, 48.
- ANDRÉ BRETON, *L'Amour fou*, Frankfurt am Main 1975, S. 22.
- WOLFGANG BURDE, *Igor Strawinsky*, Mainz 1982, S. 89f., 92f.
- ITALO CALVINO, LUCIANO BERIO, Libretto zu *Un re in ascolto. Azione musicale in due parti*, Wien 1983, S. 53, 57.
- RENÉ CHAR, *Poésies. Dichtungen*, hg. v. J.-P. Wilhelm et al., Frankfurt/M. 1959.
- BRUCE CHATWIN, *Traumspfade*, Frankfurt am Main 1997, S. 310, 378.
- BRUCE CHATWIN, *What Am I Doing Here*, London 2005, S. 66.
- PETER EÖTVÖS, *Kosmoi*, hg. v. M. Kunkel, Saarbrücken 2007.
- WOLFGANG FINK, JOSEF HÄUSLER, *ProgrammBuch Kölner Philharmonie: Pierre Boulez*. Ensemble Intercontemporain, Köln 2000, S. 17, 19.
- WOLFGANG FINK, JOSEF HÄUSLER, *ProgrammBuch Alte Oper Frankfurt: Hommage à Pierre Boulez*, Zürich 1998, S. 13f.
- THOMAS GARTMANN, »... dass nichts an sich jemals vollendet ist«, Bern 1995, S. 113.
- JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Werke, Briefe, Gespräche* (Artemis), Zürich 1948/54, Bd. 21, S. 872.
- JOSEF HÄUSLER, *Pierre Boulez. Festschrift zum 60. Geburtstag*, Wien 1985, S. 182f.
- JANET K. HALFYARD (Hg.), *Berio's Sequenzas*, London 2003.
- MICHAEL HEINEMANN ET AL. (Hg.), *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*, Köln 2007, S. 418.
- THEO HIRSBRUNNER, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, S. 147.
- JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956, S. 67f.
- FRIEDRICH KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1999.
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mythologica I. Das Robe und das Gekochte*, Frankfurt am Main 1976.
- HEINRICH LINDLAR, *Lübbes Strawinsky-Lexikon*, Bergisch Gladbach 1982, S. 146f.
- LONGOS, *Daphnis und Chloé*, Stuttgart 2006, S. 59f.
- STÉPHANE MALLARMÉ, *Kritische Schriften*, Gerlingen 1998, S. 109
- PABLO NERUDA, *Die Raserei und die Qual*, übers. v. H. M. Enzensberger, Frankfurt am Main 1986, S. 6ff.
- HEINZ OESCH (Hg.), *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, Winterthur 1984, S. 141.
- P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen in fünfzehn Büchern*, hg. v. M. v. Albrecht, Stuttgart 2003, 513ff., 803.
- DAVID OSMOND-SMITH, *Berio*, Oxford 1991, S. 1.
- Frankfurt Feste '83, *Opus Anton Webern*, hg. v. D. Rexroth, Frankfurt am Main 1983, S. 50f.
- HENRI POUSSEUR, *Die Apotheose Rameaus. Zum Problem der Harmonik*, übers. v. K. Stichweh, Darmstadt 1987, S. 91.



- SERGEJ PROKOFJEW, *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, hg. v. S. I. Schlifstein, Leipzig (o.J.), S. 435.  
 BILL READ, *Dylan Thomas*, Hamburg 1968, S. 124ff.  
 WOLFGANG RIHM, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Mainz 1998, Bd. 1, S. 306ff.  
 GERHARD ROHDE, *Zimmerpoesie*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.01.2004.  
 WOLFGANG SANDNER, *Schönheit der Dissonanz und Sehnsucht nach den Paradiesen der Ordnung. Zum hundertsten Geburtstag von Béla Bartók*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.03.1981  
 MICHEL SERRES, *Die fünf Sinne*, Frankfurt am Main 1993, S. 161f.  
 IGOR STRAWINSKY, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 125.  
 IGOR STRAWINSKY, *Leben und Werk – von ihm selbst*, Mainz 1957, S. 89f., 192.  
 HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Maurice Ravel*, Frankfurt am Main 1976, S. 164f.  
 URSULA STÜRZBECHER, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1973, S. 58.

## Bilder

- S. 16: Foto: Ken Josephson: New York State 1970,  
 aus: STEPHAN SHORE, *The Nature of Photographs*, London/New York 2007.
- S. 20: Apoloniusz Weglowski: Kompozycja 50, aus: Projekt 4, 1986.
- S. 24: Foto: Jacques Henri Lartigue: Bibi in Marseille [Detail],  
 aus: JACQUES HENRI LARTIGUE, *Phototagebuch unseres Jahrhunderts*.  
 Hg. v. Richard Avedon, Luzern/Frankfurt | Main 1970.
- S. 28: Foto: Günter Karl Bose, 2010.
- S. 32: Foto: Igor Strawinsky, Leon Bakst, Michail Larionow [anonym, 1920er Jahre].
- S. 36: Foto: Manuel Alvarez Bravo: Abwesendes Portrait  
 © Asociacion Manuel Alvarez Bravo
- S. 40: Foto: Globigerina (Glasmodell), aus: JOHN PFEIFFER: *Die Lebende Zelle*,  
 Amsterdam 1964 [=Time-Life International].
- S. 44: Foto: Rudolph Lehnert: Luftströmungen an einer Tragfläche.
- S. 48: Foto: Erich Auerbach: Luciano Berio in der Queen Elizabeth Hall, ca. 1971.
- S. 52: Leonide Massine als Pulcinella, 1920 [*Pulcinella*. Ballets Russes, Théâtre de l'Opéra,  
 Paris 15. Mai 1920], in: *Picasso und das Theater*, Frankfurt 2007 [=Ausst.-Kat. Schirn  
 Kunsthalle] Foto: Bibliothèque nationale de France, Paris.
- S. 56: Foto: Ed van der Elsken, aus: ED VAN DER ELSKEN, *Bagara. Das echte Afrika*,  
 Hamburg 1959.
- S. 60: Foto: Anonym, aus: MAGNUM 1962, H. 38 (Anzeige)
- S. 64: Foto: Nico Jesse, aus: NICO JESSE, *Mensen in Rome*, Arnhem 1960.
- S. 68: Leonide Massine als der Müller in *Le Tricorne*, 1920 [*Le Tricorne*. Ballets Russes,  
 Alhambra Theatre, London, 22. Juli 1919], in: *Picasso und das Theater*, a.a.O.  
 Foto: Bibliothèque nationale de France, Paris.
- S. 72: Foto: Jacques Henri Lartigue: Bibi mit Dr. Boucard,  
 aus: JACQUES HENRI LARTIGUE, *Phototagebuch...*, a.a.O.
- S. 76: Foto: DNS-Spirale (Modell), aus: JOHN PFEIFFER: *Die Lebende Zelle*, a.a.O.
- S. 80: Foto: Man Ray: ... berstend – starr...  
 aus: ANDRÉ BRETON, *L'Amour fou*, Frankfurt | Main 1975.
- S. 84: Foto: Erich Auerbach: Pierre Boulez beim Proben, 8. März 1967.
- S. 88: Foto: Michel Huet, Nsemu-Masken (Kumu, Zaire),  
 aus: MICHEL HUET, *Afrikanische Tänze*, Köln 1979.
- S. 92: Foto: Edward Streichen: La Duchesse de Gramnot [1924],  
 aus: L. FRITZ GRUBER, *Große Photographen unseres Jahrhunderts*, Darmstadt 1964.
- S. 96: Foto: Erich Auerbach: Pierre Boulez, 21. Februar 1964.
- S. 100: Foto: Fairchild Aerial Surveys Inc.: Spitze des Woolworth-Buildings, 1930.



BERLINER  
PHILHARMONIKER



# Berliner Philharmoniker das magazin

Alle zwei Monate neu: Berichte, Interviews und Reportagen zum philharmonischen Leben.

Preis 4 Euro

Erhältlich in der Philharmonie oder als Abonnement direkt nach Hause.

[www.berliner-philharmoniker.de/forum](http://www.berliner-philharmoniker.de/forum)

Unser Partner  
Deutsche Bank



# AM PULS DER KÜNSTE

Karten + Infos (030) 254 89 100 | [www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)

## ■ ■ ■ ■ ■ Berliner Festspiele

- 7.–24.5.10 **Theatertreffen**
- 21.–29.5.10 **Theatertreffen der Jugend**
- 2.–21.9.10 **musikfest berlin**
- 15.–26.9.10 **internationales literaturfestival berlin**
- November bis Januar **spielzeit'europa**
- Herbst **Berliner Lektionen**
- 4.–7.11.10 **JazzFest Berlin**
- 11.–15.11.10 **Treffen Junge Musik-Szene**
- 25.–29.11.10 **Treffen Junger Autoren**
- 18.–27.3.11 **MaerzMusik**

- Aktuelle Ausstellungen im **Martin-Gropius-Bau**
- 17.3.–6.6.10 **Schätze des Aga Khan Museum**
  - 30.4.–9.8.10 **Frida Kahlo – Retrospektive**

# Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der



*Gefördert durch*



Der Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

Intendant: Prof. Dr. Joachim Sartorius  
Kfm. Geschäftsführung: Charlotte Sieben

Leiterin Marketing: Kerstin Schilling  
Leiterin Presse: Jagoda Engelbrecht  
Presse *musikfest berlin*: Patricia Hofmann  
Mitarbeit: Sara Franke, Michaela Engelbrecht  
Telefon: + 49 (0)30-254 89 223  
[presse@berlinerfestspiele.de](mailto:presse@berlinerfestspiele.de)  
Leiter Kartenbüro: Michael Grimm  
Telefon + 49 (0)30-254 89 100  
Leiter Redaktion / Internet: Frank Giesker

Leiter Protokoll: Gerhild Heyder  
Hotelbüro: Heinz Bernd Kleinpaß

## *Information*

Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24 | 10719 Berlin  
*Telefon* +49(0)30-254 89 0  
*Fax* +49(0)30-254 89 111  
[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)

# Impressum

---

musikfest berlin 10

2. September – 21. September

Veranstalter



In Zusammenarbeit mit der  
Stiftung Berliner Philharmoniker



Künstlerische Leitung: Dr. Winrich Hopp

Organisationsleitung: Anke Buckentin

Mitarbeit: Ina Steffan

Redaktion: Winrich Hopp, Anke Buckentin, Bernd Krüger

Gestaltung | Bildauswahl: LMN [Günter Karl Bose]

Fotos [Titel]: Benjamin Rinner

---

Medienpartner



opernwelt

---

Partner



---

Stand April 2010 | Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten

»Das Unberührte, das Lebendige und das Schöne Heutigentags« Mallarmé



