blanche für Peter Ruzicka

carte



Das Leitthema des Münchener Kammerorchesters für die laufende Saison ließ mich an zwei Werke »politischer Musik« denken, die in ihrer nahezu zeitgleichen Entstehungszeit 1944/45 höchst unterschiedlich auf die Schrecken des Zweiten Weltkrieges reagieren: Die Metamorphosen von Strauss als ein Werk persönlichster, abgrundtiefer Trauer um das Verlorene, auch um das Versinken einer kulturellen Epoche, als deren letzten Vertreter sich Strauss empfand – und die zornig aufbegehrende ›Ode an Napoleon‹ von Schönberg, die der Komponist als tönendes Fanal gegen die auch mit Mitteln der Musik zu bekämpfende faschistische Barbarei begriff. Beide Werke kreisen um die für mich bestimmende Frage, was Musik in Grenzsituationen zu leisten imstande ist. Und dazu Beethoven: seine ›Große Fuge op. 133 erschien mir stets als ein Werk »konkreter Utopie«, in seiner konstruktiven Schroffheit, dabei grandios-visionären Projektion über die bestehenden Grenzen des musikalischen Ausdrucks hinausweisend. Meine Komposition ... sich verlierend bewegt sich auf andere Weise »grenzüberschreitend«, als Protokoll eines musiksprachlichen Zerbrechens. Ein sechsmaliger implosionsartiger Ausbruch lässt zu einer Klangrede ansetzen, die nach unterschiedlicher Ausdehnung und Intensität innehält, abbricht, verstummt. Eine Musik, die auf sich selbst zu hören, sich zu beobachten, auch: sich zu verlieren scheint. Der Blick: konzentrisch, wie ein Rundgang durch verschiedene Schichten meines musikalischen Gedächtnisses und ästhetischen Bewusstseins, ein innermusikalischer, »kommentierender« Auflösungsprozess.

Peter Ruzicka

>carte blanche« für Peter Ruzicka

Freitag, 22. Februar 2008, 20 Uhr

Herkulessaal

Thomas E. Bauer Sprecher Stefan Litwin Klavier

Peter Ruzicka Dirigent

Richard Strauss (1864–1949)

Metamorphosen (1944/45) Studie für 23 Solostreicher

Adagio ma non troppo

Peter Ruzicka (*1948)

... sich verlierend (1996)

für Streichquartett und Sprechstimme

(4. Streichquartett)

Rafal Zambrzycki-Payne, Violine Max Peter Meis, Violine

Kelvin Hawthorne, Viola

Bridget MacRae, Violoncello

Pause –

Arnold Schönberg (1874–1951)

Ode to Napoleon Buonaparte op. 41 (1942, rev. 1944) Melodram für Sprecher, Klavier und Streichorchester

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Große Fuge B-Dur op. 133 (Fassung für Streichorchester)

Das Münchener Kammerorchester und sein künstlerischer Leiter Alexander Liebreich danken sehr herzlich Dr. Marshall E. Kavesh für die großzügige Unterstützung dieses Konzerts.

Grußwort

Ich freue mich sehr, dass das Münchener Kammerorchester seine erste varte blancher heute Abend einem besonderen Künstler übergeben hat: Peter Ruzicka, einer der großen Komponisten unserer Zeit, dabei gleichzeitig Dirigent und Intendant von internationaler Bedeutung, ist unserer Stadt schon seit vielen Jahren verbunden, insbesondere durch seine Tätigkeit für das international renommierte Festival für neues Musiktheater Münchener Biennaler. Die von Peter Ruzicka sorgfältig gestaltete Programmdramaturgie dieses Abends mit Werken von Strauss, Schönberg und Beethoven sowie einer eigenen Komposition stellt einen ganz persönlichen Bezug zum Saisonthema des Münchener Kammerorchesters Musik und Politikr her. Es ist ein nachdrückliches, umfassend reflektiertes und dabei auf den Zuhörer doch unmittelbar wirkendes musikalisches Statement.

Das Münchener Kammerorchester setzt mit diesem Konzert einen Auftakt zu den zahlreichen Werkaufführungen und Konzerten, mit denen der 60. Geburtstag von Peter Ruzicka 2008 in mehreren deutschen Städten gefeiert wird. Das Format »carte blanche« ist hierbei sicherlich für Zuhörer und Künstler gleichermaßen ein Glücksfall, da es einen passenden Ort und den umfassenden Raum für die zahlreichen verschiedenen Begabungen dieser bedeutenden Persönlichkeit bietet.

Bei den Mitwirkenden dieses Abends möchte ich mich ebenso bedanken wie bei allen Unterstützern des Münchener Kammerorchesters; insbesondere bei Herrn Dr. Kavesh, ohne dessen Hilfe dieses Konzert nicht möglich gewesen wäre. Vor allem aber möchte ich diese Gelegenheit nutzen, um Peter Ruzicka meinen großen Dank für seine zahlreichen langjährigen Verdienste um die »Musikstadt München« auszusprechen. Seine Arbeit prägt nicht nur das Kulturleben dieser Stadt nachhaltig in vielfältiger Weise, sondern ist auch eine wesentliche Grundlage für das weltweite Renommee, das München im Bereich der zeitgenössischen Musik hat.

A Chal

Dr. Hans-Georg Küppers Kulturreferent der Landeshauptstadt München

>carte blanche< für Peter Ruzicka

Freie Programmwahl für einen der skrupulösen und philosophisch tief schürfenden Künstler unserer Tage, der – Komponist, Dirigent, Theoretiker, Lehrer, Jurist und Kulturmanager in Personalunion – zugleich als eine der einflussreichsten Gestalten des heutigen Musiklebens gelten muss. Vier Leuchttürme hat Peter Ruzicka auf die weiße Karte gemalt. Raffiniert gestaffelt ragen sie aus dem zerklüfteten Gestade deutscher Musik empor. Ihre Lichtkegel sind stark, so stark, dass jeder dieser Türme den Widerschein der anderen empfängt, ebenso wie er zugleich den eigenen auf die übrigen (und darüber hinaus) wirft. Offensichtlich, dass eine solche Konstellation erhellende Einsichten bietet, dass sie zum Denken und Fragen anregt. Vor allem aber zum sinnlichen Mitvollzug: Jedes der vorgestellten Werke ist von unmittelbarer Emotionalität erfüllt.

Strauss' Metamorphosen« und Schönbergs Ode to Napoleon Buonaparte« bilden den Rahmen. Späte Äußerungen zweier Komponisten, die einander in jüngeren Jahren sehr schätzten, bevor sie sich in diametrale Richtungen weiterentwickelten. 1945 respektive 1942 vollendet, reagieren diese Kompositionen denkbar konträr auf die Schrecken des Dritten Reichs. Während Strauss trauernd zurückblickt, wütet Schönberg mit Lord Byron gegen Hitler. Beide Male steht am Schluss jedoch eine Anspielung auf Beethovens Auseinandersetzung mit Napoleon, auf die Sinfonia Eroica« (die, Zufall oder Fügung, im letzten Abo-Konzert des MKO zu hören war).

Was eigentlich ist ein Spätwerk? Alle vier Stücke geben Antworten auf die Frage nach dem ominösen, niemals schlüssig fassbaren Begriff. Im Gegensatz zur Reife von Früchten sei jene von Kunstwerken »durchfurcht, gar zerrissen«, sagt Adorno in seinem berühmten Aufsatz zum »Spätstil Beethovens«: Bar jeder Süße weigerten sich Spätwerke »herb, stachlig dem bloßen Schmecken; es fehlt ihnen all jene Harmonie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern gewohnt ist«. Beethovens ›Große Fuge‹ steht als Paradigma für solche Herbheit, in der sich Archaisierendes und Ultramodernes in so einzigartiger Weise überlagern, dass der Komponist sich gezwungen sah, das völlige Unverständnis seines Publikums zu respektieren: Er trennte das Stück, das ursprünglich sein B-Dur-Quartett op. 130 beschloss, von den übrigen Sätzen und veröffentlichte es als selbständiges Werk.

In Peter Ruzickas > Viertem Streichquartett < sind in der Bratschenstimme kaum verhohlene Nachklänge des ersten Anfangs eben dieses Beethovenschen op. 130 zu hören. Die jedem Spätwerk innewohnende Frage nach dem Sinn formaler Meisterschaft angesichts der Endlichkeit des menschlichen Daseins, sie wird in >... sich verlierend (noch einmal radikalisiert: Ruzicka, der ästhetisch von Paul Celan und Adorno, von Webern und Mahler geprägt ist, geht es um nicht weniger als um die grundsätzliche Möglichkeit musiksprachlicher Artikulation nach den Katastrophen und geistigen Krisen seit etwa 1900. Aus diesem Blickwinkel wird jede Komposition zum »Spätwerk«. Schon 1976 hatte Ruzicka, Adorno paraphrasierend, bemerkt: »Ich bin der Ansicht, dass sich heute zu komponierende Musik ... zu messen hat an der Möglichkeit ihres Verstummens, des Sichverschweigens, des Aufhörens von kompositorischer Tätigkeit überhaupt ...«

Richard Strauss Metamorphosen – Studie für 23 Solostreicher Komponiert 1944/45; Uraufführung am 25. Januar 1946 in Zürich

Der achtzigjährige Strauss hielt sein Lebenswerk für getan. Tief deprimiert über den Untergang einer Musikkultur, als deren letzte Vollendung er im Gunde sein eigenes Schaffen verstand, beschäftigte er sich lustlos mit Arrangements früherer Werke, schien im Übrigen aber dem Verstummen nahe. Näher jedenfalls als dem Aufschwung zu jenen Spätwerken - »Vier letzte Lieder«, Oboenkonzert und Metamorphosen –, deren Innigkeit selbst bei entschiedenen Strauss-Skeptikern Anteilnahme und Bewunderung hervorruft. Wenn Strauss nach dem 1942 uraufgeführten ›Capriccio‹ noch weiterkomponierte, dann unter der Prämisse, dass es sich hierbei um Werkstatttändeleien ohne jegliche musikgeschichtliche Bedeutung handele. Nur folgerichtig, dass er keines dieser Werke mehr mit einer Opuszahl versah. Der international gefeierte Komponist, der von 1933 bis 1935 bekanntlich Präsident der Reichsmusikkammer gewesen war und sich auch später zu Kompromissen mit dem Regime veranlasst



sah, wurde von den Amerikanern als

Hauptschuldiger klassifiziert, ohne dass
dies jedoch Repressalien zur Folge
gehabt hätte. Es waren wohl der Gesundheitszustand des greisen Ehepaars
Strauss und die problematische Versorgungslage, die eine Übersiedlung in die
Schweiz wünschenswert erscheinen lieBen. Der Auftrag Paul Sachers, ein Strei-

cherstück für dessen Zürcher Collegium Musicum zu schreiben, sollte die Einreise ins Nachbarland ermöglichen. Strauss komponierte zügig und wohnte im Januar 1946 der Uraufführung bei. Am Abend zuvor übernahm er in der Probe zeit-

Musik, deren Schönheit und Besonderheit auf einem Loslassen beruhen, auf dem Verzicht auf eine zentrale, autorisierende Identität ... wird zu einer großzügigen Denkungsart mit utopischem Einschlag, sofern wir unter utopisch etwas Weltliches, Menschenmögliches, Erlern- und Erfahrbares verstehen dürfen

Edward Said über Strauss' > Metamorphosen«

weilig sogar den Taktstock, wobei er, wie Schuh berichtet, »vor allem die großen Entwicklungslinien mittels gewaltiger dynamischer und Temposteigerungen prachtvoll herauszuarbeiten« verstand.

Die anspruchslose »Studie« hatte sich zu einem Bekenntniswerk ausgewachsen, das einerseits Strauss' >Trauer um München in sich aufnahm, auf die ein Skizzenblatt von 1943 hinweist, das ein den Metamorphosen verwandtes Thema enthält. Andererseits aber auch Resignation und Zweifel eines offensichtlich verstrickten Künstlers, der im hohen Alter noch einmal Halt bei Goethe suchte. Aus den Zahmen Xeniens schrieb er sich 1944 die Verse ab: »Niemand wird sich selber kennen. / Sich von seinem Selbst-Ich trennen; / Doch probier' er jeden Tag, / Was nach außen endlich klar, / Was er ist und was er war, / Was er kann und was er mag.« Mit dem Gedanken der Identität verbindet Strauss Goethes Konzept der (pflanzlichen) Metamorphose – als Gestaltwandel bei gleichbleibendem Wesenskern. In musikalische Struktur übersetzt scheint dieser Metamorphose-Begriff auf ein fast statisches In-sich-Kreisen hinauszulaufen. Erst nach und nach gibt sich das Stück als dynamisches Spiel mit sieben distinkten Themen zu erkennen. Die ersten vier werden nacheinander im Ausgangstempo »Adagio ma non troppo« vorgestellt, wobei insbesondere das düstere zweite auffällt, eine mit drei auftaktigen Vierteln beginnende absteigende Bratschenlinie im Iombardisch punktierten Rhythmus (kurz-lang, kurz-lang). Die anschließenden drei Themen beschleunigen sukzessive das Tempo; sie tendieren nicht nur zu immer hellerer Instrumentierung, sondern auch zu

wachsender harmonischer Stabilität. Anstatt nun die Substanz dieser Gestalten anzutasten, arbeitet Strauss mit ständig wechselnden Beleuchtungen und Kontexten. Die latenten Verwandtschaften zwischen den einzelnen Gliedern nutzt er mit der kombinatorischen Meisterschaft des mit allen Wassern der Leitmotivtechnik gewaschenen Opernkomponisten. Zudem ermöglicht der solistische Einsatz der 23 Streicher ein weites Spektrum an Hell-Dunkel- und Solo-Tutti-Wirkungen. Wolfgang Rihm spricht von der »vielsträhnigen« Schönheit der »Metamorphosen«. Dank der solistischen Differenzierung des Satzes habe diese Schönheit im Gegensatz etwa zum Orchester des »Zarathustra« keinerlei affirmative Note mehr.

Die Spannung des langen Satzes verdankt sich einer Art Sonatensatzform. Der ausgedehnten Exposition schließt sich die kontrapunktisch verdichtete »Durchführung« des thematischen Materials an, die ihrerseits in einem dramatischem Absturz über zweieinhalb Oktaven in die stark verkürzte Reprise mündet. Nach jäher Generalpause dann die Coda: Aus größter Erregung sinkt sie langsam in Resignation hinab. Am Schluss steht jenes wörtliche Zitat aus dem Trauermarsch der ›Eroica‹ in den Celli, unter das Strauss die Worte »In memoriam!« geschrieben hat. Der Nähe des Beethoven-Themas zu seinem lombardisch rhythmisierten zweiten Gedanken wurde sich der Komponist offenbar erst spät bewusst. Dabei ist die Frage, was dieses »In memoriam!« zu bedeuten habe, viel diskutiert worden. 1947 behauptete eine holländische Zeitung, es gelte Hitler, der Strauss' Hoffnungen ebenso enttäuscht habe wie einst Napoleon diejenigen Beethovens. Nach heutigem Kenntnisstand erscheint dies absurd. Goethes und Beethovens geistige Patenschaft deutet eher darauf, dass hier einer eine Kultur, seine Kultur verabschiedet, die er ein für alle Mal für untergegangen hält.

Peter Ruzicka ... sich verlierend für Streichquartett und Sprechstimme (4. Streichquartett) Komponiert 1996, Uraufführung am 14. Oktober 1997 in Köln

»Der sechsmalige Versuch einer aus einer ›Implosion‹ hervorgehenden Klangrede«, den Peter Ruzicka im Vorwort der Partitur ankündigt, weist dem Hörer den Weg. Sechs Mal jagt die dissonante Akkordtürme schichtende, von plötzlichen Pausen zerschnittene Initialgeste dahin. Einmal ruppig verkürzt, zwischendurch ins Pianissimo zurückgenommen, einmal auch gebunden und am Steg gespielt, also flötenartig gläsern. Aber stets deutlich erkennbar in ihrer harschen homophonen Führung. Dazwi-



schen sechs subtile Versuche, zur Sprache zu kommen. Chromatisch sich vorantastende Schritte der in weiter Lage gesetzten Instrumente, teilweise synkopisch gegeneinander verschoben, teilweise parallel fortschreitend, scheinen einen Anfang zu bilden. Ohne Scheu steuert der erste Versuch einen flüchtigen C-Dur-Dreiklang an. Klar erkennbare Viertongruppen im Terzraum wandern zwischen

den Streichern hin und her – so mag ein »Gespräch unter vernünftigen Leuten«, als welches Goethe die Kunst des klassischen Quartettspiels bezeichnete, wohl klingen. Der zweite Abschnitt lässt die Bratsche gar solistisch singen. Mit einem Motiv, dessen Lage, Klang und Intervallstruktur ein bestimmtes spätes Beethoven-Quartett heraufzubeschwören scheinen ...

Beim dritten Mal, in genauer Übereinstimmung mit den simultan vom Sprecher zitierten Zeilen aus dem Brief des Lord Chandos von Hugo von Hofmannsthal, dann die Desintegration: Durch feine Zäsuren getrennt, stehen Takt für Takt isolierte Akkorde nebeneinander, wobei jeweils eine der vier Stimmen in einem Schweller kurz hervortritt. Mit einem Brechtschen Verfremdungseffekt kündigt der Sprecher den »vierten Versuch« explizit als solchen an. Die Initialgeste zersplittert nun in krachend gegeneinander verschobenen Akkorden, findet aber noch zu drei ver-

... insistiere ich auf einem Konzept von Fortschritt ... in dem Sinne, dass die Kunst, so sie die wirkliche Welt wahrhaftig und kritisch spiegeln will, mit dieser Welt muss Schritt halten können – sie muss sie widerspiegeln in ihrer Totalität.

Peter Ruzicka, 2003

einten »Tuttischlägen« – um anschließend rund fünf Minuten lang fast unhörbaren Hauch- und Windlauten auf den Saitenhaltern der Streicher zu weichen. Drei Mal wagt sich die chromatische Musik der ersten Versuche schüchtern hervor und taucht entkräftet wieder ab. Im fünften Anlauf der Wille zum Befreiungsschlag, im sechsten ein letzter Widerschein der ertasteten zarten Musik, später ein gebieterisch skandierendes Unisono. Und schließlich das endgültige »Zerfasern«. »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen«, kommentiert der Sprecher mit dem berühmten Schlusssatz aus Ludwig Wittgensteins ›Tractatus«.

Mag dies die Musik verbal duplizieren, mag das Zitat im Grunde sinnwidrig sentenzenhaft eingesetzt sein – die Neigung zum Verstummen, zum Versinken in Stille erscheint bei Peter Ruzicka nicht als Attitüde des gelehrigen Adorno-Schülers, sie ist entscheidendes Merkmal seiner musikalischen Poetik von Anfang an. Reflektiert sie doch einen grundlegenden Zweifel an den Möglichkeiten der künstlerischen Kommunikation, der sich Ruzicka früh schon ganz existenziell einprägte. 1970, wenige Wochen vor dessen Selbstmord, besuchte der 21-jährige Ruzicka, der gerade die Todesfuget vertont hatte, Paul Celan in dessen Pariser Wohnung. Die fast wortlose Begegnung mit dem eben erst von mehreren Psychiatrieaufenthalten zurückgekehrten Dichter hinterließ eine tiefe Verstörung bei Ruzicka. Nachdem er von Celans

FONO FORUM

Seit 50 Jahren der Tradition verpflichtet und dem Neuen aufgeschlossen

eit 50 Jahren ist FONO FORUM das Jführende Magazin für klassische Musik und Jazz. Hier treffen sich Mozart und Keith Jarrett, Maria Callas und Billie Holiday, sprechen Nikolaus liche Serviceteil bietet eine kommen-Harnoncourt und Hans Werner Henze in tierte Übersicht über Konzerte und aller Offenheit. Ein Redaktionsteam gibt Monat für Monat Entscheidungshilfen beim Kauf von

CDs. DVDs und SACDs. Ein von Experten verständlich formulierter HiFi-Teil schafft die Verbindung von guter Musik und gutem Klang. Der ausführkompetentes Festivals und regt zu Kulturreisen an. FONO FORUM - das Forum für den Musikliebhaber.

Ausgabe



MiniAbo - Bestellkarte

Ich erhalte 3 Ausgaben gratis.

Wenn ich bis 10 Tage nach Erhalt der 3. Ausgabe nichts von mir hören lasse, bin ich damit einverstanden, das FONO FORUM für mindestens ein Jahr (12 Ausgaben) zum derzeit gültigen Preis von 47,16 € (Ausland 61,32 €), inklusive Porto und Versandkosten, zu erhalten. Als neuer Abonnent erhalte ich nach der ersten Zahlung die aktuelle CD-Prämie als Begrüßungsgeschenk.

Name / Vorname Konto-Nr. Straße / Hausnummer Geldinstitut PLZ / Ort Datum / Unterschrift

ab der Ausgabe: Nr. / 2008 ab der nächsten Ausgabe gegen Rechnung |

Reiner H. Nitschke Verlags-GmbH, Eifelring 28, 53879 Euskirchen, Tel. 02251/65046-0 oder per Fax:

Fax 02251/65046-99

Tod erfuhr, schrieb er innerhalb von 48 Stunden seine ›Fünf Epigramme‹ für Streichquartett, die seither als eines seiner Schlüsselwerke gelten. Celans Dichtung ist bis heute einer der Fixpunkte seiner Kunst.

Ende der siebziger Jahre kamen die spezifisch musikalischen Fragen nach dem Sinn des viel beschworenen »Materialfortschritts« hinzu. Sollte es immer wieder aufs Neue darum gehen, Hörerwartungen aufzubrechen und das klingende Material neu zu organisieren? Ruzicka, inzwischen Intendant des Berliner Rundfunksinfonieorchesters, unterbrach tatsächlich zwischen 1979 und 1981 seine Komponistentätigkeit. Dem Schweigen folgte eine neue Offenheit: Tradiertes fand wieder Eingang in ein Schreiben, das im Gleichklang mit der beginnenden Postmoderne nun tendenziell über jedes denkbare Material verfügen konnte. Das Arbeiten mit Anspielungen und Zitaten vorgefundener Musik wich allerdings bald erneuter Disziplin und Kontrolle im Sinne einer selbstkritischen, undogmatisch gewendeten »Zweiten« Moderne. Diese Haltung ist es, die sich in Werken wie dem Vierten Streichquartett spiegelt. Wie die 2001 in Dresden uraufgeführte Celan-Oper, die in sieben »Entwürfen« eine Auseinandersetzung mit dem Dichter sucht, so sind es auch hier Versuche, Näherungen aus unterschiedlichen Richtungen, aber immer im Geist des Zweifels. Dass ein solcher Zweifel sich mitunter sehr beredt artikulieren kann, wissen wir spätestens seit 1902 – seit Hofmannsthals >Brief des Lord Chandos, dem berühmten ersten Dokument der modernen Sprachkrise.

Arnold Schönberg Ode to Napoleon Buonaparte Melodram für Sprecher, Klavier und Streichorchester, op. 41 Komponiert 1942 bzw. 1943 (Orchesterfassung); Uraufführung am 23. November 1944 in New York

Von einem emphatischen »Spätwerk« zu sprechen, ist im Fall Arnold Schönbergs schon aus biographischen Gründen schwierig. Im amerikanischen Exil war der Zwölftonmeister erneut als Lehrer gefordert, und wie in Europa unterrichtete er traditionelltonale Formenlehre und komponierte bereitwillig Didaktisches. Zugleich führte der Druck der welthistorischen Ereignisse zur Rückbesinnung auf den jüdischen Glauben und zu einer zunehmenden Politisierung; stilistische Homogenität hatte da weniger Priorität. Erst in jüngeren Jahren hat die Musikwissenschaft über-



dies erkannt, wie weit der späte Schönberg seine technischen Verfahren je nach kompositorischer Aufgabenstellung modifizierte, so dass der freiere Gebrauch der Zwölftontechnik, der etwa in der ›Ode‹ tonale Anklänge bewusst einbezieht, weniger als Abkehr von ehernen Prinzipien zu interpretieren ist denn als schöpferische Souveränität. Nicht umsonst

pflegte Schönberg zu betonen, es komme darauf an, mit der Dodekaphonie zu komponieren, anstatt sich bloß ihrer Mechanik zu überlassen.

Nach dem »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« war der Professor an der Preußischen Akademie der Künste im Frühjahr 1933 zunächst »beurlaubt« worden; von der endgültigen Kündigung erfuhr er im September des gleichen Jahres, als er sich bereits in Frankreich befand. Über Le Havre emigrierte Schönberg in die USA; am 31. Oktober erreichte er

Tiefer, inniger und respektvoller liebt keiner seine Vorfahren, als der Künstler, der wahrhaft Neues bringt, denn Ehrfurcht ist Standesbewusstsein und Liebe Zusammengehörigkeitsgefühl.

Arnold Schönberg, Harmonielehre

mit seiner zweiten Frau Gertrud und Tochter Nuria New York. Nach vorübergehender Unterrichtstätigkeit an der Ostküste und in Chicago ließ sich der 60-Jährige 1934 in Los Angeles nieder, wo er 1936 eine Professur an der UCLA annahm. Noch in Paris war er offiziell zum Judentum rekonvertiert, in einem demonstrativen Schritt, der sich spätestens seit 1921 sukzessive vorbereitet hatte: Damals war er während eines Sommerurlaubs in Mattsee bei Salzburg erstmals mit offen antisemitischen Übergriffen konfrontiert worden. Auch in den USA kämpfte Schönberg für die Einigkeit des Judentums, verfasste 1938 gar ein Four-Point Program for Jewryk und vertonte für den liturgischen Gebrauch das Kol Nidrek-Gebet, wobei er den Text seinen eigenen religiösen Vorstellungen gemäß abänderte.

Als offen politisch engagiertes Werk ist demgegenüber die **Ode to Napoleon** konzipiert. Wie sein damaliger Assistent Leonard Stein berichtet, suchte Schönberg Anfang der vierziger Jahre nach fast dreijähriger Schaffenspause nach einem Text »über Tyrannei«, mit dem er ein deutliches Statement gegenüber Hitler abgeben könnte. Er fand ihn schließlich in der höhnischen Ode, die Lord Byron im April 1814 nach der Abdankung Napoleons verfasst hatte. Laut Stein orientierte sich Schönberg bei der Gestaltung der Sprecher-Partie an der Diktion Winston Churchills, dessen Rundfunkreden er bewunderte. In einem Brief an Orson Welles, den er sich als idealen Rezitator der »Ode« dachte, sprach Schönberg von den »170 Schattierungen von

Internationales Festival für neues Musiktheater

Künstlerische Leitung: Peter Ruzicka

Fremde Nähe

17., 19., 20. April

Muffathalle

ENNO POPPE

Arbeit Nahrung Wohnung

18., 20., 21. April

Gasteig/ Carl-Orff-Saal

KLAUS LANG

architektur des regens.

23., 24., 25. April

Reithalle

CAROLA BAUCKHOLT

hellhörig

30. April, 2., 3. Mai

Muffathalle JENS JONELEIT

PIERO – Ende der Nacht

Biennale plus

25. - 28. April

Ein Konzertwochenende mit MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Ensemble Modern

ÖSTERREICHISCHES ENSEMBLE

FÜR NEUE MUSIK

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

KLANGFORUM WIEN

Uraufführungen von Lachenmann, Ferneyhough, Mahnkopf, Claren,

Illés, Stroppa

Mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung

www.muenchenerbiennale.de

Veranstalter

愉 Kulturreferat der Landeshauptstadt München und Spielmotor München e.V.

Karten bei

München Ticket Tel 089 - 54 81 81 81 Fax 089 - 54 81 81 54 www.muenchenticket.de und den bekannten Vorverkaufsstellen

Information

www.muenchenerbiennale.de biennale@spielmotor.de Tel 089 - 280 56 07



Ironie, Verachtung, Sarkasmus, Parodie, Hass und Entrüstung, mit denen Byron sein Opfer traktiert« habe. Allerdings ist die Gleichsetzung der Hassobjekte Napoleon/Hitler nicht unproblematisch, bezieht sich die Enttäuschung des Dichters doch gerade auf das Abtreten Napoleons. Gegenüber der Zensur sah sich Schönberg nach dem Krieg denn auch zu der Erklärung veranlasst, die Ode behandele Napoleon so, »wie wir Hitler behandelt hätten, wenn wir ihn lebend zu fassen bekommen hätten«.

Die Vertonung lockert den schematischen Rhythmus des Gedichts mit einer Fülle prägnanter Motive auf, die allesamt aus genau disponiertem Zwölftonmaterial abgeleitet sind und auch reihentechnisch behandelt werden, aber, wie Schönberg betonte, eben nicht mit diesem Material identisch sind. Zwei Hexachorde - aus je sechs Tönen bestehende Gruppen - und ihre entsprechenden Transformationen ermöglichen ein agiles Reagieren auf jede Nuance des Textes. Sie führen von Anfang an kaum verschleierte Dur-Moll-Akkorde ein, so dass sich die Es-Dur-Kadenz des Schlusses Schritt für Schritt vorbereitet. Verbunden mit Byrons Huldigung an George Washington scheint hier noch einmal die Freiheits-Tonart von Beethovens ›Eroica‹ und Strauss' ›Heldenleben‹ auf. Eine Vielzahl an Traditionsbezügen ergibt sich in der Ddec nicht nur aus dem an Brahms gemahnenden Klang des Quintettsatzes. Ganz bewusst arbeitet Schönberg mit lautmalerischen Effekten. Ein paar Mal zitiert er sogar die heroischen Achtelauftakte der Marseillaise«. Oder sind es die von Beethovens > Fünfter<?

Ludwig van Beethoven Große Fuge B-Dur op. 133 (Fassung für Streichorchester) Komponiert 1825; Uraufführung am 21. März 1826 in Wien

Arnold Schönberg empfahl dem Kolisch-Quartett, seinen Streichquartetten im Konzert die Große Fuge voranzustellen: verglichen mit dieser würden sie als geradezu klassisch erscheinen. Stravinsky, ein glühender Bewunderer der späten Beethoven-Quartette, wies in eine ähnliche Richtung, als er 1962 in einem Interview von dem »perfektesten Wunderwerk der Musik« sprach. »Es ist auch das absolut Zeitgenössischste aller Stücke, die ich kenne, und bleibt für immer zeitgenössisch.« Kaum erstaunlich, dass die tatsächlichen Zeitgenossen mit völligem Unverständnis reagierten. Noch 1858 nannte Eduard Hanslick Beethovens vielleicht radikalste 741 Takte ein »merkwürdiges Document seiner gewaltigen, aber bereits seltsam kranken Phantasie«. Welche Überlegungen letztlich den Ausschlag dafür gaben, die ursprünglich als Schlusssatz seines Quartetts op. 130 komponierte Große Fuge von diesem abzutrennen und ein ganz neues Finale zu komponieren – konzeptionelle Veränderungen innerhalb des Zyklus' der fünf letzten Quartette, ein zu-



sätzliches Honorar oder eine gezielte Beeinflussung seines Verlegers: Gründe gab es genug. Die Große Fuge ist lang und technisch enorm anspruchsvoll, sie arbeitet mit denkbar abstrakten thematischen Gestalten und großen Intervallsprüngen. Immer wieder überraschen abrupte Modulationen. Perpetuum-mobile-artig peitschen ostinate Rhythmen das Stück voran, wäh-

rend die Dynamik sich vorzugsweise in den Extrembereichen bewegt. Der archaischen Strenge steht eine Heftigkeit des Gestus gegenüber, die, wie Carl Dahlhaus bemerkt hat, tatsächlich jedwede Chronologie von »alt« und »neu« außer Kraft setzt. Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Fuge rehabilitiert, sehr bald dann auch in Streichorchesterversionen aufgeführt.

Allein Freyheit, weiter gehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck.

Beethoven, Briefe

Beethovens intensive und mühevolle Auseinandersetzung mit der Fugentechnik in den späten Jahren wird gerne mit der Suche nach Alternativen zur Sonatensatzform erklärt, deren Syntax seinem Bedürfnis nach rascheren harmonischen Wechseln zuweilen. ebenso entgegenstand wie der Vorliebe für flächig ausgebreitete rhythmische Muster. Daneben ging es aber offensichtlich auch darum, die Fuge mit neuen subjektiven Inhalten zu füllen. Karl Holz, dem zweiten Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, sagte Beethoven einmal, in die alte Form müsse »ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen«. Wie dieses aussehen könnte, scheint er an Hand der in ihrer Anlage so vielschichtigen Großen Fuge beinahe exemplarisch vorgeführt zu haben. Johann Georg Albrechtsberger, Beethovens früherer Lehrer, hatte einst eine Liste von kontrapunktischen »Zierlichkeiten und Künsten« aufgestellt, von denen seiner Überzeugung nach jeweils nur wenige in einer einzigen Komposition Platz fänden. William Kirkendale wagt daher die These, die Große Fuge sei in Wahrheit Beethovens Miniaturform einer ›Kunst der Fuge«: das demonstrative Resümee seiner Möglichkeiten.

Dabei kommt der Titelzusatz, »tantôt libre, tantôt recherchée« – so frei wie gelehrt bzw. streng – nicht von ungefähr. Nur knapp die Hälfte des Satzes gehorcht der eigentlichen Form der Fuge, alles andere ist in freier Fugatoform oder gar homophon gehalten. Das Thema, basierend auf einer markanten Viertongruppe, die für die drei Quartette opp. 130, 131 und 132 eine konstruktive

Schlüsselrolle spielt, wird in der 30-taktigen ›Overtura‹ in vier verschiedenen rhythmischen, harmonischen und motorischen Gestalten vorgestellt. Durch Fermaten voneinander getrennt, präsentieren sie in Katalogform die Charaktere der anschließenden Formabschnitte in umgekehrter Reihenfolge.

Die Verarbeitung beginnt mit einer vehementen Doppelfuge in B-Dur, in der ein hämmerndes Gegenthema mit der synkopischen vierten Version des Hauptthemas kombiniert wird; wenig später kommt eine wirbelnde Triolenfigur dazu. Einen diametralen Kontrast bringt ein langsameres Fugato in Ges-Dur, das fast durchweg im Pianissimo gehalten ist und das Thema mit einer fließenden Sechzehntelbewegung verbindet. Schließlich eine halb marschartige, halb tänzerische Episode, die unmittelbar in den Zentralteil des Stückes, die große As-Dur-Fuge übergeht. Hier, wo das Thema immer weiter gestaucht, komprimiert und in verschiedensten Varianten mit sich selbst kombiniert wird und deutlich eine Durchführung im Sinne der Sonatensatzform zu erkennen ist, offenbart sich, wie vieldeutig Beethoven verschiedene Anlagen einander überlagert. Merkmale eines Sonatenhauptsatzes sind verschränkt mit einem angedeuteten mehrsätzigen Zyklus mit langsamem Satz, Scherzo, Finale und Coda. Wie biegsam das alles erfunden ist, zeigt der Schluss. Die zuvor hart kontrastierenden Themen finden zu versöhnter Eintracht. Plötzlich runden sich die Linien, verstetigt sich der Fluss. Als wollte die Fuge doch noch im frühen 19. Jahrhundert ankommen ...

Anselm Cybinski

Peter Ruzicka ... sich verlierend

Die Musik in mir.

Die Musik, die im Schweigen ist, potentiell, möge sie kommen und mich erstaunen.

(aus: Paul Valéry, Cahiers/Hefte 6)

... erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber...

(aus: Peter Handke, Versuch über die Müdigkeit)

... abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken und zu sprechen ...

... Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich, sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.

(aus: Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief)

... Noch das sublimste Kunstwerk bezieht bestimmte Stellung zur empirischen Realität, indem es aus deren Bann heraustritt, nicht ein für allemal, sondern stets wieder konkret, bewußtlos polemisch gegen dessen Stand zur geschichtlichen Stunde.

(aus: Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie)

... be quiet now very quiet motionless, don't breathe; concentrate and listen there there (...) vibrating, swinging happening, disturbing over there, here, now somewhere else. close to you, far away (...) sound, silence, room

(aus: Dieter Schnebel, Mo-No)

Vers une musique informelle – Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.

(aus: Theodor W. Adorno, Vers une musique informelle)

Der von den unbeschriebenen Blättern abgelesene Brief

der Totstell-Reflexe grausilberne Kette darauf, gefolgt von drei silbernen Takten.

Du weißt: der Sprung geht über dich, immer.

(aus: Paul Celan, Lichtzwang)

Du sollst ja nicht weinen, sagt eine Musik. Sonst sagt niemand etwas.

(aus: Ingeborg Bachmann, Enigma)

Nicht Worte. Eine Geste. Ich werde nicht mehr schreiben.

(aus: Cesare Pavese, Das Handbuch des Lebens)

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

(aus: Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus)

Lord Byron (1814) Ode to Napoleon Buonaparte

'Tis done – but yesterday a King! And arm'd with Kings to strive – And now thou art a nameless thing: So abject – yet alive! Is this the man of thousand thrones, Who strew'd our earth with hostile bones.

And can he thus survive?
Since he, miscalled the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

Ill-minded man, why scourge thy kind Who bow'd so low the knee?
By gazing on thyself grown blind,
Thou taught'st the rest to see.
With might unquestion'd, –
power to save, –
Thine only gift hath been the grave
To those that worshipped thee;
Nor till thy fall could mortals guess
Ambitions less than littleness!

Thanks for that lesson – it will teach
To after-warriors more
Than high Philosophy can preach,
And vainly preach'd before.
That spell upon the minds of men
Breaks never to unite again,
That led them to adore
Those Pagod things of sabre sway,
With fronts of brass, and feet of clay.

The triumph, and the vanity,
The rapture of the strife –
The earthquake voice of Victory,
To thee the breath of life;
The sword, the sceptre, and that sway
Which man seem'd made but to obey
Wherewith renown was rife –
All quell'd! – Dark Spirit! What must be
The madness of thy memory!

Vorbei! – Noch gestern Fürst und groß, den Fürsten sah'n mit Beben – und heut ein Wesen namenlos, entehrt, doch noch am Leben! Ist das der Herr von tausend Reichen der alle Welt besät mit Leichen? Und mag er's überleben? Wie fiel der stolze Morgenstern! Kein Geist noch fiel so tief, so fern!

Was schlugst, Tyrann, du dein Gesind', das dir erstarb in Flehen? Dich selbst anstaunend wardst du blind, doch machtest andre seh(e)n. Mit Macht zu segnen reich gerüstet, hast deren Leben du verwüstet, die huld'gend dich umsteh(e)n, bis erst dein Fall dem Blick der Welt das Nichts der Ehrfurcht bloßgestellt.

Dank für die Lehre! – Mehr wird sie der Zukunft Krieger lehren, als je vermocht Philosophie mit Beten und Bekehren. Der Zauber der die Menschengeister Gebannt hielt, nimmer wird er Meister; nicht werden sie verehren im Staub den Götzen auf dem Thron, des Stirn von Erz, des Fuß von Ton.

Triumphes Prunk und Prahlerei, des Krieges wild Entzücken, ein welterschütternd' Siegesschrei gibt deiner Brust Erquicken. – Das Schwert, der Szepter, dem zu dienen

Die Völker nur geschaffen schienen, wo ist das nun? – In Stücken ging alles, Dämon, und zur Qual blieb dir nur der Erinnerung Mal. The Desolator desolate!
The Victor overthrown!
The Arbiter of others' fate
A suppliant for his own!
Is it some yet imperial hope
That with such change can calmly cope?
Or dread of death alone?
To die a prince – or live a slave –
Thy choice is most ignobly brave!

He who of old would rend the oak, Dream'd not of the reboud; Chain'd by the trunk he vainly broke – Alone – how look'd he round? Thou in the sternness of thy strength An equal deed hast done at length, And darker fate hast found: He fell, the forest prowlers' prey; But thou must eat thy heart away!

The Roman, when his burning heart Was slaked with blood of Rome, Threw down the dagger – dared depart,

In savage grandeur, home. – He dared depart in utter scorn Of men that such a yoke had borne, Yet left him such a doom! His only glory was that hour Of self-upheld abandon'd power.

The Spaniard, when the lust of sway Had lost its quickening spell, Cast crowns for rosaries away, An empire for a cell; A strict accountant of his beads, A subtle disputant on creeds, His dotage trifled well: Yet better had he neither known A bigot's shrine, nor despot's throne.

Der Vernichter jetzt vernichtet!
Der Sieger ist geschlagen.
Der andern streng ihr Los gerichtet,
muß seines bang erfragen.
Nimmt ruhig seinen Sturz er hin
Weil er noch Hilf' erhofft von Wien?
Oder ist's schlichte Todesangst?
Tod wählt der Fürst – das Leben der
Knecht –
dir ist der Mut zur Niedrigkeit recht!

Gespaltnen Baumes Rückpralls Kraft Hat Milo nicht erwogen; Geklemmt, sein Widerstand erschlafft, sein Mut hat ihn betrogen. Gestützt auf deines Heeres Macht, hast Haß und Zwiespalt du entfacht;

hast Haß und Zwiespalt du entfacht; hast härt'res Los gezogen: Ein Wolf rasch endet Milos Leid Doch dich frist langsam auf der Neid.

Der Römer, wenn sein Haß gestillt, in Blut gelöscht sein Groll, wirft hin die Macht, die ihm nichts gilt, barbarisch, hoheitsvoll, zieht ab, verachtend offen Knechte, die er beraubt der Bürgerrechte – zahlt so der Feigheit Zoll.

Moralisch doch sei er geschätzt, der zwangfrei Macht durch Recht ersetzt.

Der Spanier, als der Krone Glanz den Zauber ihm verloren, birgt – in der Hand den Rosenkranz – sich hinter Kloster Toren. Der Paternoster Zahl zu wissen, des Worts Bedeutung nicht zu missen, hat kindisch er erkoren. Was er gesündigt als Despot, Gebet entsühn, da Hölle droht! But thou – from thy reluctant hand The thunderbolt is wrung – Too late thou leav'st the high command

To which thy weakness clung; All Evil Spirit as thou art, It is enough to grieve the heart To see thine own unstrung; To think that God's fair world hath been

The footstool of a thing so mean;

And Earth hath spilt her blood for him, Who thus can hoard this own! And Monarchs bowed the trembling limb.

And thank'd him for a throne!
Fair Freedom! we may hold thee dear,
When thus thy mightiest foes their fear
In humblest guise have shown.
Oh! ne'er may tyrant leave behind
A brighter name to lure mankind!

Thine evil deeds are writ in gore,
Not written thus in vain –
Thy triumphs tell of fame no more
Or deepen every stain:
If thou hadst died as honour dies,
Some new Napoleon might arise,
To shame the world again –
But who would soar the solar height,
To set in such a starless night?

Weigh'd in the balance, hero dust Is vile as vulgar clay;
Thy scales, Mortality! Are just
To all that pass away:
But yet methought the living great
Some higher sparks should animate,
To dazzle and dismay:
Nor deem'd Contempt could thus make mirth
Of these, the Conquerors of the earth.

Doch du – der Blitzstrahl dir entwunden, zu spät du widerstrebst; Gewalt und Herrschaft sind entschwunden, dran du in Schwachheit klebst.

Obwohl ein Teufel den man haßt, zeugt Gram dein Sturz, ja Mitleid fast seit angstverzerrt du bebst. Bedenkt, ihm war die Gotteswelt nur Sprungbrett, das ihm hochgeschnellt.

Die Welt vergoss ihr Blut für ihn, der so konnt seines schonen, Monarchen lagen auf den Knien und dankten ihm für Kronen.
O Freiheit, laß dich hoch verehren, wenn so gebückt zum Staub sich kehren, die sonst mit Haß dir lohnen.
Nicht finde bessern Ruhm fortan die Welt zu blenden ein Tyrann.

Geschrieben steht in Blut dein Tun, und nicht umsonst! Es decken all deine prächtigen Siege nun nicht mehr die blut'gen Flecken.
Starbst du wie Ehre stirbt, es käm' dir gleich, ein zweiter und beschäm' die Welt mit neuen Schrecken.
Doch wer erklimmt die Sonnenhöh', daß er in Nacht, wie du, vergeh'?

Der Helden Staub zeigt in der Wage mit Lehm denselben Preis.
Gerecht, am Ende ihrer Tage, der Tod nur ein Maß weiß.
Doch sollten Große, die noch leben, beseelten Feuers Funken geben, die weder grell noch heiß.
Doch bleiben Welterob'rer gräulich – nicht macht Verachtung sie erfreulich.

And she, proud Austria's mournful flower,

Thy still imperial bride; How bears her breast the torturing hour?

Still clings she to thy side?
Must she too bend, must she too share
Thy late repentence, long despair,
Thou throneless Homicide?
If still she loves thee, hoard that gem,
'Tis worth thy vanish'd diadem!

Then haste thee toothy sullen Isle, And gaze upon the sea; That element may meet thy smile – It ne'er was ruled by thee! Or trace with thine all idle hand In loitering mood upon the sand That Earth is now as free! That Corinth's pedagogue hath now Transferr'd his by-word to thy brow.

Thou Timour! In his captive's cage What thoughts will there be thine, While brooding in thy prison'd rage? But one – 'The world was mine!' Unless, like he of Babylon, All sense is with thy sceptre gone, Life will not long confine That spirit pour'd so widely forth – So long obey'd – so little worth!

Or, like the thief of fire from heaven, Wilt thou withstand the shock? And share with him, the unforgiven, His vulture and his rock! Foredoom'd by God – by man accurst, And that last act, though not thy worst, The very Fiend's arch mock; He in his fall preserved his pride, And, if a mortal, had as proudly died!

Und sie, die Blume Austrias,
dein Weib, des Kaisers Sproß:
dein Elend, – sag: wie trägt sie das?
Ist sie noch dein Genoß?
Teilt sie die hoffnungslose Reue,
beugt sie dem Schicksal sich in Treue
du mördrischer Koloß?
Liebt noch sie dich? Ein Restchen
Glück
ließ dir ein gnädiges Geschenk!

Auf deiner Insel laß dich nieder, das Meer starr haßvoll an, daß lächelnd, höhnisch es erwider: »Nie herrschst du hier, Tyrann!« Zum Zeitvertreib schreib auf den Sand, daß wie das Meer, ist frei das Land, erlöst von deinem Bann: daß dir gebühr des Titels Ehre: Korinths Schulmeister, Kinder-Lehre.

Was, Timur, den du mit dir führst in engen Käfigs Pein, was dachte dein gefangner Fürst, wenn nicht »Die Welt war mein!« Ging dir nicht mit dem Herrscherstabe Vernunft, wie Babels Herrn zu Grabe, nicht lang schließt du dich ein. Dein Hang zu tun was dich vergnügt, mißachtet was die Nachwelt rügt.

Sprichst du, wie einst Prometheus'
Kraft,
noch Hohn dem Donnergotte?
Bleibst ungebeugt in Geiers Haft
in öder Felsengrotte?
Verdammt von Gott, von Menschen
allen
verflucht bist du zuletzt verfallen
des Erzfeinds wildem Spotte.
Sein Mut im Falle selbst nicht schmolz,
wär sterblich er, er stürb mit Mut und
Stolz.

There was a day – there was an hour,
While earth was Gaul's – Gaul thine –
When that immeasurable power
Unsated to resign
Had been an act of purer fame
Than gathers round Marengo's name
And gilded thy decline,
Through the long twilight of all time,
Despite some passing clouds of crime.

But thou forsooth must be a king,
And don the purple vest, –
As if that foolish robe could wring
Remembrance from thy breast.
Where is that faded garment? where
The gewgaws thou wert fond to wear,
The star – the string – the crest?
Vain froward child of empire! say,
Are all thy playthings snatch'd away?

Where may the wearied eye repose
When gazing on the Great;
Where neither guilty glory glows,
Nor despicable state?
Yes – one – the first – the last –
the best –
The Cincinnatus of the West,
Whom envy dared not hate,
Bequeath'd the name of Washington,
To make man blush there was but one!

Als Frankreich war das Maß der Welt, sein Meister du, hoch zwar, doch noch nicht höchst gestellt - bliebst du Konsul, statt Cäsar, hättst edlern Ruhmes Tat vollbracht, als zuschreibt dir Marengos Schlacht. Vergoldet wär' sogar dein Sturz im Zwielicht der Geschichte: Untat verbleicht in ihrem Lichte.

Doch Kaiser mußt du sein durchaus, den Purpur mußt du tragen – als tilgt dies närrisch Kleid den Graus, erstickt Gewissens Plagen. Der Tand von längst verblichner Tracht, mit Stern und Schnur und Fransenpracht – wer wird danach noch fragen? Du, eitler Herrschaft trotzges Kind,

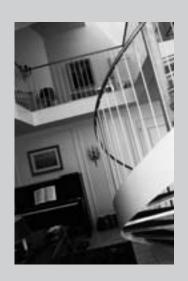
Wo mag ein müdes Auge finden erhab'ner Größe Bild, nicht bergend bill'gen Ruhmes Sünden: ein unbefleckter Schild! Ein Cincinatus der Neuen Welt, ihr größter, hehrster, reinster Held hat diesen Wunsch erfüllt, den Namen Washington vermacht der Menschheit, der er Freiheit bracht'.

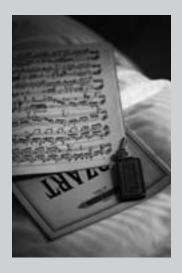
des Spielzeug raubt ein rauer Wind!

Deutsche Übersetzung: Arnold Schönberg, Heinrich Stadelmann



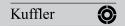
Hotel · Bar · Restaurant





We manage your dreams.

Trogerstr. 21 · D-81675 München · Fon +49.89.41971-0 www.muenchenpalace.de





Thomas E. Bauer Bariton

Thomas E. Bauer zählt dank seiner Vielseitigkeit und Stilsicherheit zu den gefragten Sängern seines Fachs. Wichtige Aufführungen zeitgenössischer Musik etablieren ihn zunehmend als herausragenden Interpreten der Szene. Bei den Salzburger Festspielen 2006 debütierte er mit Salvatore Sciarrinos Quaderno di strada«. 2007 interpretierte er in München Ruzickas ›Sechs Nietzsche-Gesänge«. In der Saison 2008/2009 debütiert er in der Titelpartie von Peter Ruzickas > Celan (in einer Neuproduktion am Theater Bremen unter der Leitung des Komponisten. Ein wichtiges Projekt ist seine Zusammenarbeit mit Krzysztof Penderecki, der ihn in sämtliche Aufführungen der ›Lieder der Vergänglichkeit‹ einbindet. Thomas E. Bauer wirkte darüber hinaus bei zahlreichen Uraufführungen von Luigi Nono, Wilhelm Killmayer und Wolfgang Rihm mit und wurde 2003 für seine herausragenden Leistungen auf diesem Gebiet mit dem Schneider-Schott Musikpreis ausgezeichnet. Als Opernsänger debütierte Thomas E. Bauer 1997 am Münchner Prinzregententheater unter der Regie von August Everding. Seine große Leidenschaft gehört dem Liedgesang. Zusammen mit der Pianistin Uta Hielscher erscheint bis 2008 eine Gesamteinspielung der Lieder Robert Schumanns. In Japan, wo er bereits mit dem ›Aoyama Music Award‹ ausgezeichnet wurde, gibt er regelmäßig Liederabende. Mit spektakulären musikalischen Projekten wurde Thomas E. Bauer in jüngster Zeit einer breiten Öffentlichkeit bekannt, etwa als Protagonist in der Uraufführung von Moritz Eggerts Fußballoratorium ›Die Tiefe des Raumes im September 2005. Klaus Voswinckels Dokumentarfilm Winterreise – Schubert in Sibiriens erzählt von Thomas E. Bauers abenteuerlicher Konzertfahrt mit der Transsibirischen. Eisenbahn von Moskau nach Peking, die er mit dem Pianisten und Musikwissenschaftler Siegfried Mauser im September 2004 unternommen hat



Stefan Litwin Klavier

Der Musiker wurde 1960 in Mexico City geboren. In den USA und in der Schweiz studierte er Klavier und Komposition bei Jürg Wyttenbach, Walter Levin und Charles Rosen; wichtige Anregungen erhielt er zudem von Herbert Brün. In Litwins Engagement für die zeitgenössische Klaviermusik sowie für die Musikvermittlung verbindet sich ebenso wie in seiner Arbeit als international gefragter Solist immer wieder pianistische mit konzeptioneller Meisterschaft. Seine internationale Konzerttätigkeit umfasst Auftritte mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten. Zu seinen kammermusikalischen Partnern gehören Aurèle Nicolet, Christian Tetzlaff, Irvine Arditti, Gustav Rivinius, Ib Hausmann, Jörg Widmann sowie das LaSalle, das Arditti, das Danel und das Minguet Quartett. Er gestaltete unter anderem gemeinsam mit Roland Hermann, Henry Herford, Yaron Windmüller und Salome Kammer Liederabende. Sein ausgeprägtes Engagement für die zeitgenössische Musik dokumentiert sich durch zahlreiche Uraufführungen und die Zusammenarbeit mit Komponisten wie Luigi Nono, Luciano Berio, Hans Zender, Herbert Brün, Frederic Rzewski, Johannes Kalitzke, Jörg Widmann und Michael Gielen. Zudem ist Stefan Litwin selbst als Komponist überaus produktiv. Zu seinen Werken zählen ›Sonata y destrucciones‹ (nach Pablo Neruda, 1998); ›Lyon 1943‹ (Pièce de résistance, 1999); ›Rein oder unrein? (Satire, 2001); Thoreau's Nightmare (2003); The Bells (nach Edgar Allan Poe, 2006). Seit 1992 ist Stefan Litwin Professor an der Hochschule für Musik Saar, Während der Saison 2005/06 war er Distinguished Artist in Residence am Christ's College der Cambridge University, England. Seine erfolgreiche Serie von Lecture Recitals am Konzerthaus Berlin wird auch in diesem Jahr weiter fortgesetzt.

Der Pianist war an Fernseh- und Rundfunkproduktionen in Europa und den USA beteiligt. Stefan Litwins CD-Aufnahmen spiegeln die verblüffend vielseitige Tätigkeit des Musikers wider.



Peter Ruzicka Dirigent

Peter Ruzicka wurde am 3. Juli 1948 in Düsseldorf geboren. An eine instrumentale und theoretische Ausbildung am Hamburger Konservatorium (Klavier, Oboe, Kompositionstheorie) schlossen sich Kompositionsstudien bei Hans Werner Henze und Hans Otte an. Ruzicka studierte außerdem Rechts- und Musikwissenschaften. Peter Ruzickas Werke wurden von führenden Orchestern und Ensembles aufgeführt. Dirigenten wie Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Eliahu Inbal, Mariss Jansons, Kurt Masur, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli und Christian Thielemann haben sich für seine Musik eingesetzt. Als Dirigent eigener und fremder Werke leitete Peter Ruzicka die renommierten deutschen und internationalen Klangkörper. Seine Oper ›Celan‹ erlebte 2001 ihre Uraufführung an der Staatsoper Dresden. Ruzickas neues Musiktheater > Hölderlin (wird 2008 an der Staatsoper Unter den Linden Berlin uraufgeführt. Seit 1990 ist er Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Von 1979 bis 1987 wirkte Peter Ruzicka als Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, von 1988 bis 1997 als Intendant der Staatsoper Hamburg und der Hamburger Philharmoniker. 1996 übernahm er als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale, die er noch heute innehat, und wurde daneben im Jahre 1997 Künstlerischer Berater des Royal Concertgebouw Orchesters Amsterdam. 1999 wurde er zum Präsidenten der Baverischen Theaterakademie berufen. Von 2001 bis 2006 übernahm Ruzicka als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele. Für seine Kompositionen erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Das Münchener Kammerorchester

Violinen

Rafal Zambrzycki-Payne, Konzertmeister* Mario Korunic Gesa Harms Eli Nakagawa-Hawthorne Susanne Schütz* Romuald Kozik

Max Peter Meis, Stimmführer Andrea Schumacher Viktor Konjaev Bernhard Jestl Mary Mader

Violen

Kelvin Hawthorne, Stimmführer Nancy Sullivan Maria Hristova Vaida Rozinskaite*

Violoncelli

Bridget MacRae, Stimmführerin Peter Bachmann Michael Weiss Benedikt Jira Natalie Caron*

Kontrabässe

Onur Özkaya Roberto di Ronza* Thomas Lomidse*

^{*} als Gast

Wir danken unseren Förderern

Öffentliche Förderer

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Landeshauptstadt München, Kulturreferat Bezirk Oberbayern

Hauptsponsor des MKO in der Saison 2007/08

European Computer Telecoms AG

Projektförderung

BMW Group
BMW Niederlassung München
European Computer Telecoms AG
Mercedes-Benz Niederlassung München
Siemens AG
Ernst von Siemens Musikstiftung
Theodor Rogler Stiftung
Dr. Marshall E. Kavesh
Prof. Georg und Ingrid Nemetschek

Orchesterclub des MKO

Chris Brenninkmeyer Roland Kuffler GmbH More & More AG Prof. Georg und Ingrid Nemetschek Schulz Bürozentrum GmbH

Freundeskreis des MKO

Markus Berger
Dr. Markus Brixle
Dr. Andreas Finke
Gugliemo Fittante
Dr. Monika Goedl
Thomas Greinwald
Lisa Hallancy
Michael Hauger
Rosemarie Hofmann
Peter Prinz zu

Hohenlohe-Oehringen Dr. Reinhard Jira Michael von Killisch-Horn
Felicitas Koch
Gottfried und Ilse Koepnick
Hans-Joachim Litzkow
Johann Mayer-Rieck
Dr. Michael Mirow
Udo Philipp
Dr. Angie Schäfer
Heinrich Graf von Spreti
Josef Weichselgärtner
Martin Wiesbeck
Caroline Wöhrl



wirklich was erleben.

Ticketissimo!

KLASSIK MUSICAL JAZZ ROCK POP THEATER

MT-VORVERKAUFSSTELLEN

- » MT im Info-Pavillon am Olympia-Eissportzentrum
- » MT im Rathaus am Marienplatz
- » MT im Tourismusamt am Hauptbahnhof
- » MT in der Glashalle im Gasteig

MT-HOTLINE

Lassen Sie sich telefonisch rund um jede Veranstaltung ausführlichst beraten und geben Sie Ihre Bestellung/Reservierung durch.

MT-ONLINE

Oder recherchieren, bestellen und reservieren Sie selbst nach Lust und Laune auf unserer Internetseite: www.muenchenticket.de

MT-TICKETVERSAND

Bei Bestellung online/telefonisch liefern wir Ihnen auf Wunsch Ihre Tickets ganz einfach und bequem nach Hause.

www.muenchenticket.de

0 180 / 54 81 81 81 (€ 0,14/Min.*)

Vorschau

5. Abonnementkonzert

Donnerstag, 13. März 2008, 20 Uhr

Prinzregententheater

Kim Kashkashian Viola Alexander Liebreich Dirigent

Samir Odeh-Tamimi

Aufbruch (2007/08)

Auftragswerk des MKO

- Uraufführung

Samuel Barber

Adagio for Strings op. 11 (1936)

Samir Odeh-Tamimi

Bukka (2003)

Betty Olivero

Neharot, neharot (2006)

Konzert für Solo-Viola, Akkordeon, Schlagzeug und Streicher

- Deutsche Erstaufführung -

Franz Schubert

Streichquartett Nr. 14 d-Moll D 810

Der Tod und das Mädchen«

(Fassung für Streichorchester von Gustav Mahler)

Musik und Macht – zur politischen Dimension von Musik

Gesprächsrunde mit Prof. Klaus Zehelein, Dr. Uwe Schmelter,

Samir Odeh-Tamimi, Alexander Liebreich u.a.

Moderation: Stefan Kornelius, Süddeutsche Zeitung

18 Uhr im Prinzregententheater

Münchener Kammerorchester e.V.

Künstlerische Leitung: Alexander Liebreich

Geschäftsführung, Öffentlichkeitsarbeit: Florian Ganslmeier

Künstlerischer Beirat: Manfred Eicher, Heinz Holliger, Mario Venzago, Hans-Jürgen von Bose Vorstand: Ruth Petersen, Dr. Rainer Goedl,

Dr. Christoph-Friedrich von Braun, Michael Zwenzner

Impressum

Redaktion: Musikbüro Monika Krämer, Anne West, Florian Ganslmeier Gestaltung: Bernhard Zölch, Satz: Wolfgang Lehner, Druck: Steininger Offsetdruck GmbH

Textnachweis

Der Text zu Strauss, Ruzicka, Schönberg und Beethoven von Anselm Cybinski ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung des Autors.

Bildnachweis

Archiv des Münchener Kammerorchesters

Wir danken Blumen, die Leben am Max-Weber-Platz 9 für die freundliche Blumenspende. Redaktionsschluss: 20.02.2008

Hauptsponsor des MKO in der Saison 2007/08



Musik ist Kommunikation Die European Computer Telecoms Gruppe und das Münchener Kammerorchester

Die European Computer Telecoms Gruppe (ECT) bringt durch die Unterstützung des MKO ihre Internationalität und ihren Innovationsgeist auch musikalisch zum Ausdruck.

ECT wurde im Jahre 1998 gegründet und entwickelt und realisiert Sprach-Mehrwertdienste für führende Festnetzund Mobilfunk-Telefongesellschaften weltweit. Wie auch das Kammerorchester sind wir ständig bestrebt, neue Wege zu gehen, um unseren Kunden Lösungen zu bieten, die einzigartig und zukunftsorientiert sind.

Darüber hinaus fühlen wir uns dem Münchener Kammerorchester durch unsere gemeinsamen Wurzeln in der bayerischen Heimat sowie durch unseren mittelständischen Hintergrund verbunden.

Mehr Informationen unter www.ect-telecoms.de



Münchener Kammerorchester Wittelsbacherplatz 2, 80333 München Telefon 089. 46 13 64-0, Fax 089. 46 13 64-11

www.m-k-o.eu





Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst





