

cn
z

C



n



Z

Collegium Novum Zürich
Konzert 28. Oktober 2015

Porträt

Seit seiner Gründung 1993 widmet sich das Collegium Novum Zürich der Förderung und Aufführung von Musik der Gegenwart. Gleichzeitig wird das aktuelle Musikschaffen in historische Kontexte gestellt und die Geschichtlichkeit der Musik der Moderne erlebbar gemacht. Wichtiger Bestandteil der künstlerischen Arbeit des CNZ ist der direkte Kontakt mit den Komponistinnen und Komponisten sowie der Austausch mit Kooperationspartnern. Das 25 Mitglieder umfassende Solistenensemble vermag dank seiner mobilen Struktur flexibel auf Besetzungen vom Solo bis zum grossen Ensemble zurückzugreifen. So kann sich die Programmgestaltung ganz nach inhaltlichen Kriterien ausrichten. Die Mitglieder treten mit dem Ensemble auch solistisch in Erscheinung und nehmen neben ihrer Tätigkeit beim CNZ führende Rollen im Schweizer Kulturleben ein.

Das Collegium Novum Zürich, das von der Stadt Zürich und vom Kanton Zürich subventioniert wird, unterhält seit Jahren eine eigene Konzertreihe in Zürich, bei der in Zusammenarbeit mit verschiedenen Veranstaltern Ensemble-Projekte in der Tonhalle und an anderen Konzertorten in der Stadt realisiert werden. Viele der Veranstaltungen suchen gezielt die spartenübergreifende Vernetzung der Künste sowie sinnfällige Verbindungen von musikalischem Programm und Konzertort.

Im Laufe seiner nunmehr über 21 Jahre währenden Konzerttätigkeit brachte das CNZ zahlreiche Werke zur Uraufführung, darunter Kompositionen von Gary Berger, Ann Cleare, Xavier Dayer, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak, Hans Werner Henze, Klaus Huber, Michael Jarrell, Mischa Käser, Hermann Keller, Rudolf Kelterborn, Thomas Kessler, Jorge E. López, Cécile Marti, Emmanuel Nunes, Helmut Oehring, Klaus Ospald, Enno Poppe, Philippe Racine, Andrea Lorenzo Scartazzini, Annette Schmucki, Nadir Vassena und Stefan Wirth. Die Interpretationen des Ensembles sind auf mehr als einem Duzend Tonträgern nachzuhören.

Am Pult des CNZ standen Dirigenten wie Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha, Mark Foster, Beat Furrer, David Philip Hefti, Pablo Heras-Casado, Peter Hirsch, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Johannes Kalitzke, Roland Kluttig, Susanna Mälkki, Emilio Pomarico, Enno Poppe, Peter Rundel, Michael Wendeberg und Jürg Wytenbach. Seit der Saison 2013/2014 ist Jonathan Stockhammer dem Ensemble als Conductor in Residence verbunden.

Das Collegium Novum Zürich tritt regelmässig im In- und Ausland auf und gastiert bei renommierten Festivals und Veranstaltern wie Muziekgebouw Amsterdam, Konzerthaus Berlin, Ultraschall Berlin, Berliner Festspiele/MaerzMusik, Bregenzer Festspiele, Lucerne Festival, Philharmonie Luxembourg, November Music 's-Hertogenbosch, Klangspuren Schwaz, Kölner Philharmonie, WDR Köln, Schwetzingen Festspiele, Warschauer Herbst, Wittener Tage für neue Kammermusik, Wiener Konzerthaus und Tage für Neue Musik Zürich.

Collegium Novum Zürich

Mittwoch, 28. Oktober 2015

20 Uhr

Tonhalle Zürich, Grosser Saal

Das Konzert wird von SRF2 aufgezeichnet und zu einem späteren Zeitpunkt gesendet.

Lunea

Klaus Huber (*1924)

«Psalm of Christ» für Bariton und acht Instrumente (1967)

ca. 10'

Niccolò Castiglioni (1932 – 1996)

«Risognanze» für 16 Instrumente (1989)

1. La notte – 2. Immagini – 3. Confusione notturna – 4. Corale in bianco – 5. Clair – 6. Il fantasma – 7. Inno – 8. Modificazione – 9. La brezza – 10. Nuvolo – 11. Limpidamente – 12. Romanza – 13. Scorrevole – 14. Vibrando – 15. Epilogo
ca. 11'

Friedrich Goldmann (1941 – 2009)

Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen (1977)

ca. 19'

Pause

Heinz Holliger (*1939)

«Lunea» – 23 Sätze von Nikolaus Lenau für Bariton und Kammerensemble (2013, Schweizer Erstaufführung)

ca. 29'

Mit freundlicher Unterstützung durch:



prohelvetia

ERNST GÖHNER STIFTUNG



LANDIS & GYR STIFTUNG



Gemeinde
Zumikon

Donatoren, Gönner und Freunde
des Collegium Novum Zürich

Besetzung

Robert Koller, Bariton
Mike Svoboda, Posaune
Heinz Holliger, Dirigent

Collegium Novum Zürich

Susanne Peters, Flöte
Katarina Gavrilovic, Flöte
Matthias Arter, Oboe
Ani Arter Lomsaridze, Englischhorn
Ernesto Molinari, Klarinette
Heinrich Mätzener, Klarinette
Sabine Gertschen Schmid, Klarinette
Miguel Angel Perez Domingo, Fagott
Tomás Gallart, Horn
Antonio Lagares Abeal, Horn
Jörg Schneider, Trompete
Stephen Menotti, Posaune
Jacqueline Ott, Schlagzeug
Christoph Brunner, Schlagzeug
Matthias Würsch, Cymbalom
Manon Pierrehumbert, Harfe
Stefan Wirth, Klavier
Michael Mahnig, Harmonium/Celesta
Rahel Cunz, Violine
Urs Walker, Violine
Fabio Marano, Viola
Christian Zraggen, Viola
Imke Frank, Violoncello
Martina Schucan, Violoncello
Johannes Nied, Kontrabass

Klaus Huber

Programm

Psalm of Christ

Das Werk entstand im Auftrag des Brighton Festival und wurde dort am 29. April 1967 mit dem jungen Solisten Michael Rippon unter Leitung von John Alldis uraufgeführt. Es verwendet als Text Verse aus dem 22. Psalm, in der englischen King-James-Version. Obwohl es sich bei «Psalm of Christ» um Ausdrucksmusik handelt, die vom Hörer unmittelbar aufgefasst werden kann, erlaube ich mir, auf ihre rationale Seite hinzuweisen.

Zwei kompositorische Schwerpunkte sind zentral: Zum einen Aufsplitterung und reiche Artikulierung der musikalischen Zeit, bei gleichzeitiger Wahrung grösstmöglicher Geschlossenheit im Ganzen. Und zum anderen Einführung und streng polyphone Durchführung von Viertelton-Strukturen.

Die Artikulierung der Zeit, welche kleine, grössere und grosse Formrelationen bewirkt, beruht für das ganze Werk auf der Basis des Goldenen Schnittes sowie auf logarithmischen Zeitverhältnissen, die sich vielfältig überschneiden. Nicht nur die Formgebung, auch die gesamte Rhythmik hat anstelle der traditionellen ganzzahligen Proportionen logarithmische Verhältnisse zur Grundlage.

Die vierteltönigen Strukturen, die ich in «Psalm of Christ» verwendet habe, sind aus seriellen Tonhöhenordnungen durch Verkleinerung abgeleitet. Ihre Anwendung wird im Verlauf des Werkes immer dichter und gewinnt zusammen mit geräuschhaften Klangfarbenmodifikationen im Textabschnitt, der sich der Agonie nähert, das Übergewicht. Demgegenüber ist der – vom Bariton allein gesungene – Epilog («The meek shall eat...») frei von Vierteltonbildungen. Seine Melodik erreicht infolge des Kontrastes eine beinahe diatonische Kantabilität.

Psalm 22 (King James Version, 1611)

¹ My God, my God, why you hast thou forsaken me?

Why art thou so far from helping me,
and from the words of my roaring?

² O my God; I cry in the daytime, but thou hearest not;
and in the night season, and I am not silent.

¹⁰ I was cast upon thee from the womb:
Thou art my God from my mothers belly.

¹¹ Be not far from me; for trouble is near;
for there is none to help.

¹⁴ I am poured out like water, (and)* all my bones (are)
out of joint: my heart (is) like wax;
(it is) melted in the midst of my bowels.

¹⁵ My strength (is) dried up like (a) postherd;
(and my) tongue cleaveth to (my) jaws;
(and) thou hast brought me into the dust of death.

((...O my God...))

- ¹⁹ (But) be not thou far from me, O Lord:
(O) my strenght, haste thee to help me.
²⁶ The meek shall eat and be satisfied:
they shall praise the Lord that seek him:
you heart shall live for ever.

* Die in Klammern gesetzten Worte wurden nicht vertont. Zwischen Vers 15 und 19 ist der Beginn von Vers 2 eingeschoben.

Deutsche Übertragung

- ¹ Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?
Ich schreie, aber meine Hilfe ist ferne.
² Mein Gott, des Tages rufe ich, so antwortest nicht;
und des Nachts schweige ich auch nicht.
¹⁰ Auf dich bin ich geworfen von Mutterleib an;
du bist mein Gott von meiner Mutter Schoss an.
¹¹ Sei nicht ferne von mir, denn die Angst ist nahe;
denn es ist hier kein Helfer.
¹⁴ Ich bin ausgeschüttet wie Wasser,
alle meine Gebeine haben sich zertrennt;
mein Herz ist in meinem Leibe wie geschmolzen Wachs.
¹⁵ Meine Kräfte sind vertrocknet wie eine Scherbe,
und meine Zunge klebt an meinem Gaumen,
und du legst mich in des Todes Staub.
(... Mein Gott ...)
¹⁹ Aber du, Herr, sei nicht ferne;
meine Stärke, eile, mir zu helfen!
²⁶ Die Elenden sollen essen, dass sie satt werden,
und die nach dem Herren fragen, werden ihn preisen;
euer Herz soll ewiglich leben.

Niccolò Castiglionis «Risognanze»

Wohl kaum ein Komponist würde sich umstandslos zum Mainstream zählen lassen, sondern stattdessen gewiss in seinem Selbstverständnis auf der Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit seiner Kunst beharren. Wie und ob solche Individualität einem Kunstwerk zuwächst, bleibt eines der grossen Geheimnisse künstlerischer Kreativität. Oft genug ist freilich zu beobachten, wie das, was zunächst einzigartig schien, zur Manier, zur Attitüde erstarrt. Niccolò Castiglionis Musik ist solcher Gefahr entgangen. Seine schöpferische Entwicklung führte ihn, der in den späten fünfziger Jahren im Umfeld der durch die Protagonisten der Darmstädter Ferienkurse geprägten Avantgarde reüssierte, in seinen späten Jahren zu einer musikalischen Diktion, die mit

kaum einer der zeitgleich aktuellen Strömungen des Komponierens in Verbindung zu bringen ist. Wollte man dennoch nach musikalischen Verbindungslinien suchen, so könnte man einen seiner Ahnen in Erik Satie sehen: in dessen Lust am pointierten Witz und in der Neigung, das Notenbild zum kalligraphischen Kunstwerk zu machen. Anton Webern ist er in seiner Fähigkeit zur prägnanten, knappen Formulierung verwandt. Unter den Zeitgenossen wäre ihm am ehesten György Kurtág an die Seite zu stellen mit seiner Vorliebe für knappe, epigrammatische musikalische Formen.

Die «Risognanze» repräsentieren den späten Stil Castiglionis exemplarisch. Das gut zehnmünütige Werk setzt sich aus fünfzehn knappen Sätzen zusammen. Das gar nicht so klein besetzte Ensemble spielt nie im Tutti, sondern die Vielfalt der Instrumente wird genutzt, um distinkte Farbwerte zu erzielen. Dabei wird die Mittellage oft zugunsten der Extreme ausgespart. Oft nur wenige Takte lang, gleichen die Sätze musikalischen Essenzen, äusserst konzentrierten Destillaten, geschliffenen Kristallen. Die ihnen vorangestellten Titel eröffnen Assoziationsräume, rücken sie in die Nähe von Charakterstücken. Auf Castiglionis «Risognanze» liessen sich jene Worte umstandslos beziehen, die Arnold Schönberg für Weberns Bagatellen op. 9 fand: «Man bedenke, welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in einem entsprechenden Masse fehlt. Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne sagbares ausdrücken lässt.»

Friedrich Goldmanns Posaunenkonzert

Das 1977 fertiggestellte und im gleichen Jahr von Friedrich Schenker und der Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler» unter Leitung von Max Pommer im Rahmen der Leipziger Rathauskonzerte uraufgeführte Posaunenkonzert Friedrich Goldmanns entstammt einer Phase, in der die zeitgenössische Musik im Osten des geteilten Deutschlands ihre dynamischste Phase erlebte. Seit den sechziger Jahren hatte sich eine junge Generation von Komponisten allmählich Freiräume erkämpft und gelang es ihr, die Verkrustungen der seit den fünfziger Jahren herrschenden stalinistischen Musikästhetik und Kulturpolitik wenigstens partiell aufzusprennen. Friedrich Goldmann gehörte – neben Georg Katzer, Friedrich Schenker, Paul-Heinz Dittrich, Jörg Herchet und einigen anderen – zu den profiliertesten Vertretern jener Generation, hatte mit Werken wie den Essays für Orchester, der 1. Sinfonie und der Oper «R. Hot bzw. die Hitze» für Aufsehen und Aufregung gesorgt und fand – wenngleich keinesfalls unumstritten – Anerkennung. In

der zweiten Hälfte der siebziger Jahre erlebte er eine enorm produktive Phase, entstanden wichtige Werke in schneller Folge. Als der Autor dieser Zeilen in den frühen achtziger Jahren die zeitgenössische Musik in der DDR bewusst zu rezipieren begann und zu den jährlich in Berlin stattfindenden Festivals pilgerte, fieberte die Gemeinde der an dieser Musik Interessierten der Uraufführung eines Goldmann-Werkes stets mit besonderer Gespanntheit entgegen. Die Zeiten hatten sich nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns verfinstert, nicht nur die kulturpolitischen Zügel waren merklich angezogen worden, Hoffnungen auf eine freiere Gesellschaft zerschlugen sich. Unter diesen Bedingungen zunehmender Restriktion und Repression kam auch der zeitgenössischen Musik die Funktion eines Korrektivs zu. Wo manche Wahrheit nicht offen ausgesprochen werden durfte, konnte man ihrer vielleicht in chiffrierter Form teilhaftig werden – auch und gerade in der abstrakten Welt der Töne. Selbst eine vergleichsweise «unschuldige» musikalische Form wie die des Instrumentalkonzertes konnte zum Resonanzraum für gesellschaftliche Brüche und Widersprüche werden, zumal die oft raue, dissonante Sprache der avancierten Musik per se geeignet schien, dem offiziellen, verlogenen Bild der heilen Welt des realen Sozialismus zuleibe zu rücken.

Das Posaunenkonzert Friedrich Goldmanns lässt den Solisten gleichsam ins Spannungsfeld von gruppendynamischen Prozessen geraten. Auch räumlich voneinander getrennt begegnen drei Instrumentalgruppen: ein Quartett aus Flöte, Englischhorn, Bratsche und Kontrabass, ein Trio mit Oboe, Violoncello und Klavier sowie das Duo der beiden Schlagzeuger. Ganz ähnlich wie soziale Gruppen etablieren die drei Formationen ein jeweils auf sie begrenztes Reservoir an musikalischen Elementen, gehorchen sie ihren internen Regeln. Im ersten Teil des einsätzigen Werkes wird eine Konstellation exponiert, die an Charles Ives' berühmtes Orchesterstück «An Unanswered Question» erinnert: Gruppe 1 intoniert eine Art Choral, luzide, ätherisch, entsubjektiviert, ein wenig an die Klanglichkeit der Musik von Messiaen und Boulez erinnernd. Gruppe 2 artikuliert sich in kurzen, aggressiven Einwüfen in scheinbar unkoordinierter Vielstimmigkeit. Gruppe drei steuert dezente perkussive Aktionen bei. Die drei klanglichen Sphären befinden sich anfangs in einem fragilen Gleichgewicht. Interaktion zwischen ihnen findet nicht statt. Die Zeitmasse, in denen sich die Gruppen bewegen, sind unterschiedlich: Betonung ihrer Autonomie. Tastend etabliert sich die Stimme des Solo-Instruments, berührt bald diese, dann jene Sphäre und lässt das Gleichgewicht des Beginns zunehmend gefährdet erscheinen. Zum wirklichen Akteur wird die Posaune mit einem kadenzartigen Abschnitt, der den ruhigen Eröffnungsteil mit der zentralen Partie des Werkes verbindet. In diesem bewegten zweiten Abschnitt werden die hermetischen Grenzen

der drei Gruppen aufgelöst. Zunächst zwingt der Solist seine Diktion den Gruppen 2 und 3 auf und entfacht eine Dynamik, die alsbald auf ihn zurückwirkt. Auch die Sphäre des Chorals wird von dieser Entwicklung erfasst und ihre Identität nahezu unkenntlich gemacht. Gipfelpunkt ist eine Art Schrei, der sich in Gestalt eines vieltönigen, in aufgerauter Artikulation intonierten Akkordes entlädt. Wenn abermals eine kadenzartige, überleitende Episode folgt, wird die Bogenform des Werkes erkennbar: Der dritte Abschnitt hat Reprisesfunktion. Aber das fragile Gleichgewicht des Beginns, die kühle Distanz, die das Nebeneinander der Gruppen eingangs charakterisierte, sind aufgegeben. In grosser dynamischer Anspannung glühen ihre klanglichen Sphären auf und vergehen: «In ein paar versprengten Tönen, Gesten verwunderten Alleinseins, bleibt die Posaune ohnmächtig, hilflos und stammelnd zurück.» (Frank Schneider)

Heinz Holligers «Lunea»

Als «tiefe Traurigkeit über die Unzulänglichkeit der Welt» beschrieb Wilhelm Grimm den Weltschmerz, jene zutiefst melancholische Gemüthsstimmung, die so viele Kunst der Romantik durchdringt – zumal die Dichtungen Nikolaus Lenaus. In dieser Melancholie spiegelte sich die zur Gewissheit werdende Ahnung, dass jene Entfremdung, die mit der aufkommenden Industrialisierung die Menschen zunehmend gegeneinander trieb, dass jener Bruch, den der Einzelne zwischen sich und der Welt ausmachte, nicht mehr zu heilen sein würde. Jenes Bewusstsein aber war eine der Keimzellen der Kunst der Moderne, und jene Antinomien, welche die prophetischsten der romantischen Künstler erspürten und artikulierten, wirken fort in den Verhältnissen der Gegenwart. In den knappen Sentenzen, einzelnen Sätzen, Gedankenblitzen und Gleichnissen aus den letzten Schaffensjahren Nikolaus Lenaus, bevor der österreichische Dichter 1844 in geistiger Umnachtung versank, ist solches Bewusstsein vom Wesen der menschlichen Existenz mit unvergleichlicher Prägnanz und Schärfe artikuliert worden. Diese sprachliche Kraft und die prophetische Dimension der Sentenzen faszinierten Heinz Holliger vor allem. 2009 entstand eine erste Version von «Lunea» für Bariton und Klavier, die 2012 überarbeitet wurde. 2013 folgte die Version für Bariton und Ensemble, die im März 2014 an der Alten Oper Frankfurt ihre Uraufführung erlebte. Der Untertitel des Werkes – 23 Sätze von Nikolaus Lenau – ist wörtlich zu nehmen. Es sind sprachliche Gebilde von äusserster Knappheit und sprachlicher Kraft, die zumeist in einem Satz konzentriert sind. Heinz Holliger überführt sie in jeweils spezifische Klang-Zeit-Räume, entspricht ihnen mit einer überaus gestischen, assoziativen Musik. Die Knappheit der Dichtung bleibt meist gewahrt. Die einzelnen Stücke sind oft nur wenige Takte lang. Gelegentlich werden sprachliche Bilder

ganz drastisch in Klang umgesetzt, entzündet sich am sprachlichen Bild eine musikalische Idee: die Schläge des Hammers und das Pochen des Herzens (Nr. 9), das Fließen des Wassers und die Bewegungen des Schwimmers (Nr. 15), die klirrenden Ketten (Nr. 19). Manchmal dissoziiert die Sprache in Musik, werden Worte in Melismen aufgelöst, öffnen die Klänge imaginäre Räume. Ganz exemplarisch ist das etwa in Nr. 21 «Der Mond ist ein leuchtendes, schwebendes Grab» nachzuvollziehen, wenn die Zeit gleichsam aufgelöst scheint, sich die Wellenbewegungen einzelner Stimmen, Glissandi und Figurationen zu einem rätselhaften, wogenden Ganzen verdichten, in das am Ende eine vom Cymbalom gespielte Figur hineintönt, die einem Schumannschen Lied entnommen ist («Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau» op. 90/5). Gerade an diesem Satz ist jener spezifische Ensembleklang wahrzunehmen, der den Zyklus insgesamt prägt und der dazu beiträgt, dass die 23 Sätze trotz ihrer Kleingliedrigkeit ungewöhnlich homogen wirken. In der Disposition des Ensembles fällt zum einen eine Betonung der tiefen Register und der weichen Klangfarben auf: Unter anderen sind Klarinette, Bass- und Kontrabassklarinetten, zwei Violinen, zwei Celli, bei den Flöten auch Alt- und Bassflöte, Horn und Posaune (aber nicht der helle Trompetenklang gefordert). Sodann ist dem Cymbalom ein prominenter Part übertragen, das eine ganz eigene Nuance einmischt. So entsteht ein vorherrschend dunkles, weiches, dennoch leuchtendes, aber immer wieder von Blitzen und Eruptionen durchzucktes Klangbild.

Claus Spahn im Gespräch mit Heinz Holliger

Claus Spahn Herr Holliger, seit wann interessieren Sie sich für den Dichter Nikolaus Lenau?

Heinz Holliger Ich habe ihn lange Zeit nicht sehr stark wahrgenommen, vielleicht auch, weil ich von Friedrich Hölderlin so gebannt war. Mich reizten vor allem die Vertonungen von Lenaus Gedichten, Robert Schumanns Lieder op. 90 etwa bedeuten mir viel. Lenaus Lyrik selbst fand ich weniger interessant, mir waren die Reime zu traditionell, obwohl sie sehr schön klingen. Aber dann hat es mich doch gepackt über den Umweg unseres bedeutendsten Schweizer Liedkomponisten Othmar Schoeck. Ich schrieb einen Text zu einer CD von Schoecks Notturmo für Singstimme und Streichquartett, die Christian Gerhaher mit dem Rosamunde-Quartett aufgenommen hat. Und plötzlich faszinierte mich dieser Lenau. Seine Welt zog mich immer mehr an. Ich habe dann alles von ihm und über ihn gelesen.

CS Was genau hat Sie so fasziniert?

HH Lenaus Doppelgesichtigkeit. Er hat Briefe an Sophie Löwenthal geschrieben, die Ehefrau seines Freundes Max von Löwenthal, die er leidenschaftlich liebte. Und jeden Brief hat er zweimal geschrieben, einen zurückhaltend förmlichen, den er absendete, und einen weite-

ren heimlichen ungezügelter, in dem er schrieb, was er eigentlich hatte schreiben wollen. Diese unzensierten Briefe schrieb er auf sogenannte Zettel. In ihnen tut sich eine Parallelwelt auf, die mich total fasziniert. Mich interessieren ja immer solche Menschen, die innerlich zerschnitten sind.

CS Worin unterscheiden sich die beiden Briefwelten?

HH Die Inhalte sind annähernd ähnlich, aber ganz anders formuliert und ganz anders zum Ausdruck gebracht. Da entsteht eine vollkommen entfesselte Sprache. Nachdem Lenau seinen Nervenschlag erlitten hatte, verbrannte er die meisten dieser Zettel in einem Mörser und zerrieb sie zu Asche. Ein Zettel-Paket mit den unzensierten Briefen versiegelte er und schrieb darauf, dass nur die Gräfin Löwenthal befugt sei, sie zu öffnen. Deshalb sind sie erhalten.

CS Stammen die Texte, die Sie jetzt in der «Lunea»-Komposition vertont haben, aus diesen Zettel-Briefen?

HH Nein. Das sind einzelne, von der Zerstörung verschonte Zettel, quasi Tagebuchnotizen, Gedankenblitze. Lenau hat sie in den Jahren vor seinem endgültigen Nervenzusammenbruch geschrieben. Nikolaus Lenau wurde 1844 in eine Nervenheilanstalt nach Winnenthal bei Stuttgart eingeliefert. Später kam er in eine Anstalt bei Wien, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1850 blieb. Sein Leben endete in geistiger Umnachtung. Mich hat die ganze Lebensgeschichte Lenaus fasziniert. Lenaus Begabungen müssen unglaublich vielfältig gewesen sein. Er wurde in Ungarn geboren, hat in Budapest Medizin, Agrikultur, Philosophie und einiges mehr studiert, nichts davon abgeschlossen und hat schon damals angefangen zu dichten. Er war gleichzeitig einer der genialsten Gitarrenspieler, die es damals gab. Später spielte er eine Guarneri-Geige und viele Berufsmusiker sagten über ihn, er hätte einer der grossen Geiger seiner Zeit werden können. Lenaus Begabungen waren so vielfältig, dass sie gar kein richtiges Flussbett fanden, in dem die ganze Energie hätte abfließen können. Er war adelig und für einen Dichter finanziell relativ unabhängig. Aber ihn trieben revolutionäre Gedanken um, er war radikal antiklerikal eingestellt und neben Heinrich Heine gehörte er in der damaligen Zeit zu den wenigen, denen der Antisemitismus ein Horror war. Politisch höchst inkorrekt, wurde er von der Zensur Metternichs gequält und war ständig auf der Flucht zwischen Wien und Stuttgart. Das führte dazu, dass er das gesamte Europa für kaputt und korrupt hielt. Gemeinsam mit einfachen schwäbischen Bauern emigrierte er deshalb nach Amerika, wurde dort übers Ohr gehauen und kehrte nach einem Jahr völlig desillusioniert zurück. Wieder daheim nannte er die Vereinigten Staaten von Amerika «verschweinigte Staaten von Amerika». Die Leute dort seien genauso geldgierig und korrupt wie zu Hause.

CS In den kurzen einleitenden Worten zu «Lunea» nennen Sie Hölderlin

und Nikolaus Lenau «zwei glühende Himmelskörper, die sich fast berührten, ohne wahrscheinlich voneinander gewusst zu haben». Was ist damit gemeint?

HH Sie waren in grosser Nähe auf ähnlichen Flugbahnen unterwegs, aber die Bahnen haben sich nie gekreuzt. Lenau war ja der meistgedruckte Lyriker seiner Zeit. Seine Gedichte hatten mehrfache Auflagen, er wurde beim gleichen Verleger wie Hölderlin gedruckt. Er hat Eduard Mörike sehr gut gekannt. Der Bruder des Philosophen Friedrich Schelling war sein Nervenarzt. Die Lebenskreise all dieser Figuren liegen nahe beieinander. Aber der Name Hölderlin taucht bei Lenau kein einziges Mal auf, in keiner Tagebuchnotiz. Ich begreife das nicht. Ich habe alles durchgeackert. Und ich muss sagen, zu den parallelen Flugbahnen dieser beiden Dichter gehen mir ziemlich viele Stücke durch den Kopf. Die Lebensflugbahn Schumanns ist auch nicht weit weg. Schumann ist Lenau begegnet, als er in Wien war, um die Neue Zeitschrift für Musik zu gründen. Er hat ihn von weitem in Gaststätten gesehen, aber nicht gewagt, ihn anzusprechen.

CS Lenau fügt sich perfekt in die Reihe der verrückten Künstlerfiguren ein, von denen Sie sich immer wieder musikalisch inspirieren lassen – Hölderlin, Robert Schumann, Adolf Wölfli, Robert Walser, Louis Soutter usw. Muss die Dichtkunst eigentlich eine ganz bestimmte Beschaffenheit haben, damit Ihnen Musik dazu einfällt?

HH Hier bei Lunenburg habe ich mich ganz bewusst an Prosatexte gehalten, weil ich in meinem Dialog mit dem Dichterwort nicht wie bei den Scardanelli-Gedichten oder den Gedichten von Robert Walser eine vorgeprägte Form antreffen wollte. Ich habe hier versucht, in einer freien entfesselten Klangrede zu komponieren. Wie bei Philipp Emanuel Bach, wenn er wirklich Prosa in der Musik schreibt, wenn es keine Symmetrien mehr gibt. Nur am Ende, als Nachwort, nehme ich ein gereimtes Gedicht, es wurde auf Maierhofer geschrieben und heisst: Am Grabe eines Selbstmörders.

«Zwölfmal erklang das Glockenerz,
Und zwölfmal Antwort gab mein Herz,
Im dumpfen Strophensang,
Dem dumpfen Glockenklang.»

Darin erklingt zwölfmal ein Es, der Schumannston, der auch sonst durch mein Stück geistert wie im berühmtesten Schumannlied auf Lenau «Die Einsamkeit». Die wird sogar zitiert.

CS Robert Schumann ist also auch in Ihrer neuesten Komposition präsent?

HH Ja. Ich konnte gar nicht anders.

CS War Ihnen der Fragmentcharakter der Texte wichtig?

HH Die Texte sind wie abgerissene Zettel, 23 an der Zahl. 23 ist die Schicksalszahl von Alban Berg, meinem anderen Idol neben Schumann.

Man könnte also die Reihenfolge dieser Lieder variieren. Sie haben keine grosse Entwicklungsform, aber es sind auch keine Aphorismen im Anton Weibernschen Sinne. Es sind zum Teil einfach Schreie, kurze dramatische Ausbrüche, die in sich zusammenfallen. Nehmen Sie nur den ersten Text: «Wirf, o Thor, den Hoffnungsanker Unsterblichkeit in die wütenden Wogen der Vergänglichkeit.» An solchen freien, knappen Sätzen kann man erkennen, was für eine unglaubliche Sprachkraft Lenau hatte. Er sprach ausserdem Ungarisch, Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch, Latein.

CS Waren die Zetteltexte schnell aufs Papier geworfene Skizzen?

HH Es war eine Art Tagebuch. Lenau wollte einzelne Gedanken festnageln, und die bewegen sich immer am Rand des Abbrechens, am Rand existenzieller Möglichkeiten. Ein bisschen sind sie mit den Tagebüchern Franz Kafkas vergleichbar, wo auch einzelne Sätze hingerissen werden: So klar, aber auch so schrecklich, dass man sie kaum zu Ende lesen kann. Lenau vagiert ständig zwischen Wutausbruch und Selbstzerstörung – und dann verfällt er wieder in ganz dunkle Liedklangtonfälle. Diese Zettelgedanken tauchen beim Dichten dann wieder auf, aber sie werden in eine perfekte Versform gegossen und dadurch harmloser. Oft gehen die Gedanken dem Reimklang nach und sind nicht so unabhängig wie bei den Zetteltexten. Die Gedichte haben andere Qualitäten. Ihnen hört man an, dass Lenau eines der feinsten musikalischen Gehöre besass, das man als Dichter nur haben kann. Seine Reime sind sehr vom Ohr her gedacht. Die deutsche Sprache ist ja eigentlich mehr Gedanken- statt Ohrensprache. Lenau aber war die sinnliche Seite des Wortes ganz wichtig. Wenn ich mir Gedichte wie die «Waldlieder» anschau, muss ich feststellen: Es gibt nur wenig vergleichbare Klangwunder in der deutschen Sprache, bei Novalis vielleicht noch oder bei Hölderlin, darüber hinaus landet man dann sofort bei Mallarmé oder Verlaine.

(Das Interview ist dem Programmheft eines Konzertes in der Kölner Philharmonie vom 21. April 2013 entnommen und leicht gekürzt worden.)

23 Sätze von Nikolaus Lenau

- 1 Wirf, o Thor, den Hoffnungsanker Unsterblichkeit in die wütenden Wogen der Vergänglichkeit!
- 2 Die Jahre flogen über mir dahin wie Rosse über einen Verwundeten, der am Boden liegt – Die Jahre schlichen, müde meiner Klagen, endlich davon.
- 3 Die Himmelsschlange, der Blitz, hat ihn todtgebissen.
- 4 Ich will unsere Freundschaft still bestatten in der Wehmut tieferm Schatten.

- 5 Weit griff sein Schatten am Boden hin.
- 6 Dein Blick that sich mir auf, ein stilles, tiefes Meer, und ich habe all mein Glück darein versenket.
- 7 Transsubstantiatio florum per apes in ceram, quae in altari ardet candela.
- 8 Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit –
- 9 Ich habe meine Augen mit Unglück gewaschen und nun einen schärferen Blick.
- 10 Serenum crepusculum mens serena moribundi.
- 11 Der Eisenhammer im öden herbstlichen Gefild pocht lauter und bänger, gleich wie das Menschenherz in seinem Herbst.
- 12 Ein Tropfen im Stein verschlossen, der nicht verdünsten kann ist Ahasvers Seele.
- 13 Verächtlich schnellt die Zeit deinen Staub von ihren Füßen.
- 14 Man grüsst Alte wie bald Abwesende.
- 15 Der Schwimmer, mit den Händen ausschlagend, schlägt den Tod beständig ab –
- 16 Mein Wiederhall bin ich – ein ewig starrer, festgehaltener. Ein Wiederhall der an den Fels genagelt.
- 17 Der Frühling scheidet, der heisse Pfeil des Sommers hat ihn getödtet, dort die fallenden Rosen: sein verströmendes Herzblut.
- 18 Der schwarze Schleier der Nacht hat sich angezündet.
- 19 Der Zweifel in Ketten kann nicht schlafen und klirrt.
- 20 Der Himmel breitet seine Schwingen aus, den Sturm.
- 21 Der Mond ist ein leuchtendes, schwebendes Grab.
- 22 Die Wüstenwanderer strecken ihren Becher der Phantasie hinauf nach den Quellen der Fata Morgana.
- 23 Einklang (Nachwort)
 Um Mitternacht entstand dies Lied,
 Zwölfmal erklang das Glockenerz,
 Und zwölfmal Antwort gab mein Herz
 Im dumpfen Strophensang
 Dem dumpfen Glockenklang.

Biografien

Niccolò Castiglioni

Castiglioni – geboren 1932 in Mailand und gestorben 1996 ebenda – studierte Klavier und Komposition am Conservatorio «Giuseppe Verdi» bei Giorgio Federico Ghedini und Franco Margola und schloss das Studium 1953 ab. Nachdem er sich während seiner Studienzeit vor allem für die Musik von Igor Strawinsky begeistert hatte, beschäftigte er sich später mit der Zwölftonmusik und danach mit den verschiedenen Positionen des musikalischen Denkens nach Anton Webern. Am Mozarteum Salzburg nahm er an Kursen von Friedrich Gulda, Carlo Zecchi und Boris Blacher teil. Von 1958 bis 1965 besuchte er die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt.

Abgesehen von einer kurzen Zeit in den 1950er Jahren, in der er auch als Pianist auftrat, stand für Castiglioni das Komponieren und Unterrichten im Mittelpunkt seiner Arbeit. Von 1966 bis 1970 lebte er in den USA, wo er bei der Rockefeller Foundation in Buffalo Kontrapunkt lehrte und als Gastprofessor an den Universitäten von Washington (Seattle), Michigan (Ann Arbor) und Kalifornien (San Diego) Komposition unterrichtete. Nach seiner Rückkehr nach Italien lehrte er zunächst am Conservatorio di Trento und von 1977 bis zu seinem Tod am Conservatorio di Milano.

Seine ersten Werke, das «Concertino per la notte di Natale» (1952) oder die beiden Sinfonien aus den Jahren 1956 und 1957, von denen sich ihr Autor in den nachfolgenden Jahren distanzierte, erinnern im ersten Fall an Strawinsky und im zweiten zuweilen an die Spätromantik (an Zemlinsky, wie Castiglioni selbst bekannte). Bei den Darmstädter Ferienkursen feierte er rasche und beachtliche Erfolge mit Arbeiten wie «Cangianti» (1959) für Klavier, «Tropi» (1959) für sechs Instrumente oder «Synchronie» (1962 – 1963). Seine Musik in «Tropi» und «Cangianti» mit ihrer Neigung für hohe Tonlagen, ihre Gegenreaktion auf den herrschenden gestrengen Pointillismus mittels der Erfindung von Arabesken voller Atem und Verspieltheit, ihr verloren geglaubter formaler Erzählcharakter, die Rückeroberung des Staunens über musikalische Momente von purer Klangfarbenschönheit – all dies irritierte in Darmstadt und wirkte zugleich anziehend. Während seines Amerika-Aufenthaltes löste sich Castiglioni zunehmend von der Ästhetik und Musiksprache der dominierenden Strömungen der europäischen Avantgarde. An der Schwelle zu den achtziger Jahren bewegt sich seine Musik auf eine extreme Vereinfachung zu, die Handschrift (nicht nur die musikalische) wandelt sich zu einer Kinderhandschrift, auch die Titel seiner Stücke klingen kindlich verspielt: «Musichetta» (1988), «Romanzetta» (1990), «Filastrocca» (1990) usw. (Diese biographische Notiz orientiert sich an dem Eintrag in Wikipedia und am Essay von Allesandro Solbiati im Booklet der bei col legno erschienenen Porträt-CD «Quilisma».)

Friedrich Goldmann

Friedrich Goldmann wurde am 27. April 1941 in Chemnitz geboren. Seine musikalische Ausbildung begann 1951 als Mitglied des Dresdner Kreuzchors. Im Alter von 18 Jahren nahm er 1959 als Stipendiat der Stadt Darmstadt an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik bei Karlheinz Stockhausen teil. Den Einladungen Stockhausens, auch an den Kursen 1961/1962 teilzunehmen, durfte er nach dem Mauerbau nicht folgen. Ab 1959 studierte er Komposition an der Hochschule für Musik Dresden und legte sein Examen 1962 vorzeitig ab. Von 1962 bis 1964 war er Meisterschüler von Rudolph Wagner-Régeny an der Akademie der Künste Berlin. Zugleich arbeitete er als freier musikalischer Assistent am Berliner Ensemble, wo er u. a. Heiner Müller, Luigi Nono und Ruth Berghaus begegnete. Paul Dessau wurde zu dieser Zeit ein enger Freund und Mentor. Von 1964 bis 1968 studierte Friedrich Goldmann Musikwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin. Seit 1968 lebte er als freischaffender Komponist in Berlin, schrieb weitere Bühnenmusiken und vertonte mehrere DEFA-Filmproduktionen.

Sein Werk umfasst zahlreiche kammermusikalische Kompositionen, vier Sinfonien, vier Solokonzerte (für Klavier, Oboe, Posaune und Violine) und mehrere Orchesterwerke sowie die Oper «R. Hot bzw. die Hitze». Das Werkverzeichnis enthält 227 Einträge. Wegen kulturpolitischer Beschränkungen der DDR bestand anfangs für Goldmann nur im Bereich Bühnenmusik eine Aussicht auf Aufführungen. Seit den späten 1960er Jahren liess die Unterdrückung Neuer Musik durch den Staatsapparat graduell nach, wodurch eine neue Komponistengeneration ihre Werke zu Gehör bringen konnte, insbesondere durch neu gegründete kammermusikalische Formationen (Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler», Bläservereinigung Berlin) sowie etablierte Orchester (etwa die Staatskapelle Berlin). Während die kompositorische Entwicklung Goldmanns und der anderen führenden Komponisten seiner Generation (Bredemeyer, Dittrich, Katzer, Schenker) als Teil der internationalen Entwicklung der Neuen Musik gesehen werden kann – wenn sie nicht bestimmten Debatten z. T. sogar historisch vorausging –, setzte ihre Rezeption ausserhalb der DDR erst stark verzögert ein. Ab Mitte der 1970er Jahre war es Goldmann möglich, Aufführungen in Westdeutschland zu verwirklichen, was zu einer umfassenden Rezeption und zahlreichen Aufträgen führender Musikinstitutionen führte. Zu Beginn der 1980er Jahre folgten auch wichtige Aufführungen in Schweden, Norwegen, Frankreich, der Schweiz und Italien, was seinen Wirkungskreis binnen weniger Jahre erheblich erweiterte.

Zu seinen Aufträgen gehörten danach zahlreiche Werke insbesondere für die Wittener Tage für Neue Kammermusik, das Konzerthaus Berlin, Ensemble Modern, Musikbiennale Berlin, Berliner Festwochen und Staatsoper bzw. Staatskapelle Berlin (die in seinem Oeuvre zu seinen quantitativ bedeutendsten Förderern werden sollten), sowie

Werke für die Berliner Philharmoniker, das Arditti Quartett, Musica Viva München, Scharoun Ensemble, Gewandhaus Leipzig, Semperoper und Staatskapelle Dresden, DLF, Deutschlandradio, WDR, SWR, Komische Oper Berlin, Ny Musikk Ensemble Oslo, den 20. Jahrestag des Mauerfalls (Staatsakt Brandenburger Tor), Deutscher Pavillon Expo 2000, das Bachfest Leipzig sowie das Pélerinages Festival in Weimar.

Als Dirigent leitete er führende Orchester und Ensembles, darunter die Berliner Philharmoniker (CD: Stockhausen: «Gruppen», Deutsche Grammophon) und die Staatskapelle Berlin (u. a. Schönberg: «Moses und Aron»; Regie: Ruth Berghaus). Er gastierte in zahlreichen europäischen Ländern sowie den USA, Russland, Japan und Südkorea. Er unterhielt eine enge Arbeitsbeziehung mit dem Ensemble Modern seit den Tagen seiner Gründung. Diese Zusammenarbeit umfasste u. a. die Kölner Erstaufführung des Posaunenkonzerts im Gründungskonzert des Ensembles, die deutschen und französischen Erstaufführungen von Luigi Nonos «Prometeo», eine Russland-Tournee wie auch zahlreiche Aufführungen und Einspielungen von Kompositionen Goldmanns. Eine ähnlich intensive Beziehung bestand zur Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler», deren regelmässiger Gastdirigent er war. Seit 1988 war er ständiger Dirigent des Boris Blacher Ensembles (jetzt: Ensemble Mosaik) in Berlin.

Er dirigierte zahlreiche Uraufführungen, u. a. von Lachenmann, Hosokawa, Rihm und Henze. Aufnahmen seiner Dirigate (u. a. Stockhausen, Henze, Rihm) wurden u. a. von Nova, Wergo, Deutsche Grammophon, Edel Classics und RCA veröffentlicht. Mitte der 90er Jahre war er gezwungen, seine Dirigiertätigkeit aus gesundheitlichen Gründen einzustellen.

Seit 1980 unterrichtete Friedrich Goldmann Meisterschüler an der Berliner Akademie der Künste. 1991 folgte er dem Ruf für die Professur für Komposition an der Universität der Künste Berlin. Dort war er von 2003 bis 2005 Leiter des Instituts für Neue Musik. Zu seinen Schülern zählen u. a. Enno Poppe, Helmut Oehring, Arnulf Herrmann, Sergej Newski, Steffen Schleiermacher, Jakob Ullmann, Nicolaus Richter de Vroe, Charlotte Seither, Johannes Wallmann und Paul Frick.

Goldmann war Mitglied der Akademien der Künste in Berlin und Dresden und von 1990 bis 1997 Präsident der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Friedrich Goldmann erhielt u. a. den Hanns-Eisler-Preis, den Kunstpreis und den Nationalpreis der DDR. Wie alle Komponisten ostdeutscher Abstammung seiner Generation erhielt er nach 1990 keinen bedeutenden Preis mehr.

Friedrich Goldmann verstarb am 24. Juli 2009 in Berlin im Alter von 68 Jahren. Seit 2014 sind alle seine zwischen 1969 und 2009 entstandenen Werke für Orchester- und Kammerbesetzungen uraufgeführt.

Heinz Holliger

Heinz Holliger wurde am 21. Mai 1939 in Langenthal (Schweiz, Kanton Bern) geboren. Schon während seiner Gymnasialschulzeit studierte er am Berner Konservatorium bei Émile Cassagnaud Oboe und bei Sándor Veress Komposition. Ab 1958 setzte er sein Studium in Paris bei Yvonne Lefébure (Klavier) und Pierre Pierlot (Oboe) fort. Zwischen 1961 und 1963 studierte er bei Pierre Boulez an der Musikakademie Basel Komposition. Nach ersten Preisen bei internationalen Musikwettbewerben (Genf 1959; Internationaler Musikwettbewerb der ARD 1961) begann Holliger eine intensive internationale Konzerttätigkeit als Oboist.

Zeitgenössische Komponisten wie Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, György Ligeti, Elliott Carter, Witold Lutoslawski, Karlheinz Stockhausen und Luciano Berio schrieben eigens Werke für ihn. Zu seinen herausragenden Leistungen gehört auch die Wiederentdeckung vergessener Werke von Komponisten des 18. Jahrhunderts, unter anderem von Jan Dismas Zelenka und Ludwig August Lebrun.

Holligers kompositorisches Schaffen umfasst alle Gattungen, von Bühnenwerken über Orchester-, Solo- und Kammermusikwerke bis hin zu zahlreichen Vokalstücken. Nahezu alle Kompositionen sind Zeugnis einer unermüdligen Suche nach den Grenzen von Klang und Sprache. Seiner Musik geht vielfach eine intensive Auseinandersetzung mit Künstler- beziehungsweise Dichterbiographien und lyrischen Texten voraus. Immer wieder fesseln ihn Künstler am Rande der Gesellschaft oder an der Grenze des Lebens. An dieser Stelle ist der Scardanelli-Zyklus (1975 – 1985) hervorzuheben, worin Holliger die letzten Gedichte Friedrich Hölderlins für unterschiedliche Besetzungen in einem Zyklus von 2½ Stunden Dauer verarbeitet. Für dieses Werk erhielt der Komponist 1995 den Premio Abbiati der Biennale di Venezia. Im 1988 uraufgeführten Werk «Gesänge der Frühe» für Chor, Orchester und Tonband verknüpft Heinz Holliger die Dichtung Friedrich Hölderlins mit der Musik Robert Schumanns. In den beiden Liederzyklen für Altstimme und Orchester Drei Liebeslieder (1960) und Fünf Lieder (1992 – 2006) beschäftigt er sich mit Gedichten von Georg Trakl. Lyrik von Nelly Sachs vertonte Holliger im Zyklus «Glühende Rätsel» für Altstimme und 10 Instrumentalisten (1964). Auch Gedichte von Christian Morgenstern setzte Heinz Holliger in Musik (Sechs Lieder für Sopran und Orchester, komponiert 1956/1957, orchestriert 2003).

Für die Bühne schuf Holliger die Oper «Schneewittchen», die 1998 im Zürcher Opernhaus uraufgeführt wurde. Der Komponist richtete den Text nach der Vorlage von Robert Walser ein. Im Gegensatz zum Grimmschen Märchen treffen bei Walser die Schatten der Figuren nach der eigentlichen Handlung aufeinander. Die ECM-Einspielung von «Schneewittchen» erhielt 2002 einen Grammy Award. Die Beschäftigung mit

Texten von Samuel Beckett führte zur Komposition drei weiterer kurzer Bühnenwerke: «Come and go» (1976/1977), «Not I» (1978 – 1980) und «What Where» (1988).

Auch Holligers Konzertstücke beziehen sich häufig konkret auf Biographien oder auf literarische Vorlagen: das Konzert «Hommage à Louis Soutter» für Violine und Orchester (1993 – 1995, revidiert 2002) zeichnet das Leben des Schweizer Malers nach. In «Siebengesang» (1966/1967) für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher lässt er ein Gedicht Georg Trakls einfließen. Holliger komponierte zahlreiche kammermusikalische Werke, darunter das frühe Bläserquintett h (1968), «Romancendres» für Violoncello und Klavier (2003), «Contrechant sur le nom de Baudelaire» für (Bass-)Klarinette (2008), zwei Streichquartette sowie Solostücke für beinahe jedes Instrument.

Unter Holligers vielen Preisen und Auszeichnungen seien stellvertretend genannt: der Frankfurter Musikpreis 1988, der Ernst von Siemens Musikpreis 1991, der Prix de Composition Musicale de la Fondation Prince Pierre de Monaco für «(S)irató» 1994. 2007 erhielt Holliger den erstmals verliehenen Zürcher Festspielpreis; im Jahr 2008 wurde er mit dem Rheingau Musikpreis ausgezeichnet. Kürzlich erhielt er den Grand Prix Musik 2015. Er war Composer in Residence des Orchestre de la Suisse Romande und bei den Internationalen Musikfestwochen in Luzern. Die Cité de la Musique in Paris widmete Holliger als Komponist, Dirigent und Oboist im April 2003 eine ganze Konzertwoche. Durch Projekte wie das 1987 von ihm mitbegründete Basler Musikforum und Kooperationen mit der Jungen Deutschen Philharmonie und dem Ensemble Modern engagierte sich Holliger in besonderer Weise für die Verbreitung Neuer Musik.

Klaus Huber

Nach der Ausbildung am Lehrerseminar in Küsnacht und anfänglichem Schuldienst im Berner Oberland studierte der 1924 geborene Klaus Huber von 1947 bis 1955 Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Zürich bei Willy Burkhard, bis 1949 auch das Fach Violine bei Stefi Geyer. Von 1949 bis 1955 war Huber Violinlehrer am Zürcher Konservatorium. 1955/1956 schloss sich ein Studienaufenthalt bei Boris Blacher in Berlin an. Mit seiner Kammerkantate Des Engels Anredung an die Seele erlangte Huber bei den Weltmusiktagen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1959 in Rom erstmals internationale Anerkennung. Es folgten Kooperationen etwa mit dem Flötisten Aurèle Nicolet.

Von 1960 bis 1963 lehrte Huber Musikgeschichte am Konservatorium in Luzern, ab 1964 die Fächer Musiktheorie, Komposition und Instrumentierung an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Von 1973 bis 1990 hatte er schliesslich eine Professur für Komposition an der Musikhoch-

schule in Freiburg im Breisgau inne. Zu Hubers Schülerinnen und Schülern zählen unter anderem Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Daniel Glaus, André Richard, Reinhard Febel, Ulrich Gasser, Michael Jarrell, Younghi Pagh-Paan, Toshio Hosokawa, Kaija Saariaho sowie Hans Wüthrich. Klaus Huber lebt in Bremen und Panicale (Italien).

Klaus Hubers Ausgangspunkt war die serielle Musik in der Folge Anton Weberns. Er liess jedoch ausserhalb der Reihentechnik immer Gestaltungsspielräume offen. Seit den 1980er Jahren wandte er sich vermehrt der arabischen Musik zu. Daraus resultiert auch seine Beschäftigung mit arabischen Rhythmusmodellen, Mikrotonalität (vor allem Dritteltonen) und arabischer Dichtung.

Hubers Werk orientiert sich an geistlichen Fragen. Seine Kompositionen zeugen von sozialem und politischem Engagement, sind aber trotz ihrer Verwendung geistlicher Texte wie z. B. der Bibel oder mittelalterlicher Mystiker nicht im eigentlichen Sinne christlich-religiös, sondern eher humanistisch motiviert. Eine zentrale Bedeutung besitzen gross angelegte Oratoriumskompositionen wie «... inwendig voller Figur ...», sein Beitrag zum Dürerjahr 1971. Daneben nimmt die Kammermusik eine wichtige Stellung ein. In zunehmendem Masse bezog Huber auch die szenische Gestaltung der Musik ausserhalb von Oratorium und Oper ein.

Robert Koller

Robert Koller studierte nach seinem Diplom in Komposition und Musiktheorie (Konservatorium Basel) Sologesang bei László Polgár an der Musikhochschule Zürich/Winterthur und erlangte das Konzertdiplom mit Auszeichnung sowie das Solistendiplom. 2001 und 2002 gewann er den Studienpreis Sologesang des Migros-Genossenschafts-Bundes und der Ernst Göhner Stiftung, zudem den Förderpreis ORPHEUS-Konzerte 2003.

2004 sang er «Siroe, re di persia» (Musikhalle, Hamburg und Zellerbach Hall, San Francisco) mit dem Venice Baroque Orchestra unter Andrea Marcon, Werke von Charpentier an der Styriarte Graz unter Jordi Savall, am Cervantino Festival Mexico 2004, ein Rezital am Festival Società di Quartetto Milano 2006, an den Sommerkonzerten des Audi-Forums Ingoldstadt 2008 und an der Ruhr-Triennale 2010.

In zahlreichen Aufnahmen fürs Schweizer Radio bestritt er den Basssolopart, wie etwa am Lucerne Festival 2006 mit den Festival Strings im KKL, 2009 mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne, 2011 mit dem Ensemble Contrechamps Genf und 2012 mit dem Collegium Novum Zürich (Tonhalle Zürich). 2010 sang er die Hauptrolle im Teatro Colón Buenos Aires in «Extravagancia» von Helena Winkelmann unter Regie von Rafael Spregelburd, 2011 die Hauptrolle in «Nacht» von Georg Friedrich Haas am Lucerne Festival. Es folgten 2012 verschiedene Auftritte als Solist mit dem Kammerorchester Basel und darauf am Bach-

Festival Schaffhausen. Im gleichen Jahr engagierte ihn die Semperoper Dresden u. a. für die Titelrolle in «El Cimarron» von Hans Werner Henze.

Anfang 2013 war er als Solist mit dem Musikkollegium Winterthur zu hören und im Sommer an der Grande Opéra de Genève in der Erstaufführung der Neubearbeitung von «... pas à pas – nulle part ...» von György Kurtág.

Bei den Ittinger Pfingstkonzerten 2014 haben ihn Heinz Holliger und András Schiff für die Elegie von Sándor Veress als Solist verpflichtet. In Riga (Europäische Kulturhauptstadt 2014) bestritt er darauf die männliche Hauptrolle in der Oper «Lysistrata». Beim CNZ war er zuletzt 2014 in Sylvano Bussottis «Pièces de chair II» und unter Heinz Holliger in der Tonhalle Zürich mit dem Solopart von dessen «Dunkle Spiegel» zu hören.

Mike Svoboda

Mike Svoboda wurde 1960 auf der Pazifikinsel Guam geboren, wuchs in Chicago auf und kam 1982 nach Abschluss seiner Studien (Komposition und Dirigieren) dank eines Kompositionspreises nach Deutschland. Von entscheidender Bedeutung für seinen künstlerischen Weg war die elf Jahre währende Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen. Durch den Austausch mit ihm und anderen Komponisten wie Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Martin Smolka und Frank Zappa verhalf Svoboda in den vergangenen zwanzig Jahren mehr als 300 Werken zu ihrer Uraufführung. Erst nach dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Stockhausen nahm Mike Svoboda das Komponieren selbst wieder auf. Seither erteilten ihm Orchester und Theater – darunter das Staatstheater Hannover, das Nationaltheater Mannheim, das Staatstheater Stuttgart und das Opernhaus Chemnitz –, aber auch andere Musikinstitutionen wie der Südwestrundfunk Kompositionsaufträge für Orchesterwerke oder abendfüllende Bühnenstücke. Renommierte Festivals wie die Niedersächsischen Musiktage und «mouvement – Musik im 21. Jahrhundert» luden ihn als Artist in Residence ein, weil sein hoher künstlerischer Anspruch, seine Virtuosität, seine ernsthafte, aber überaus charmante Persönlichkeit und sein Geschick im Umgang mit dem Publikum gleichermaßen geschätzt werden. Mit scheinbarer Leichtigkeit überwindet er immer wieder die vermeintlichen Differenzen zwischen U- und E-Musik, baut er durch die Anwendung unterschiedlichster Musikstile und durch oftmals unerwartete Verbindungen zwischen Traditionellem und Gegenwärtigem dem Publikum neue Brücken zur Musik. Oft musiziert er mit dem von ihm gegründeten Mike Svoboda Ensemble.

Seine Hauptwerke der letzten Jahre sind «14 Versuche, Wagner lieben zu lernen» (2002), «Love Hurts – Carmen Remix» (2003), «Clara, Robert und Johannes – Fantasie über ein romantisches Dreieck» (2004),

«Alias – Mozart ist Rossini» (2005), «Der Phonometrograph Erik Satie» (2006), «Studien zu «Adorno (sex, drugs, and new music)»» (2007) und «Inner Antiphony – hexatonal fanfare for orchestra and two percussionists» – ein Auftragswerk für die Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz 2010. Im Februar 2011 führt er sein neues Posaunenkonzert «Music for trombone and orchestra» beim Stuttgarter «eclat» Festival mit dem SWR-Sinfonieorchester Stuttgart unter der Leitung von Peter Rundel zum ersten Mal auf.

Seit langem arbeitet Svoboda auch mit dem Dramatiker Manfred Weiss zusammen, der die Libretti zu den beiden Opern «Der unglaubliche Spatz» (2007) und «Erwin, das Naturtalent» (2005/2007) schrieb, – beide Stücke sind mittlerweile an vielen deutschen Theatern auf die Bühne gekommen. 2008 wurde Svoboda mit dem Praetorius-Preis des Landes Niedersachsen in der Kategorie «Musikinnovation» ausgezeichnet. Die Jury würdigte in ihrer Begründung, dass Svoboda sich «durch seine Ideen und Konzepte für die Weiterentwicklung der Musik und ihrer Aufführung international verdient gemacht» habe. Seit September 2007 ist Mike Svoboda Professor für Posaune und zeitgenössische Kammermusik an der Hochschule für Musik Basel.

Und nach dem Konzert: aton^hal'er Käse, Foyer

Wir wollen, dass Sie sich vor, während und nach unseren Konzerten willkommen fühlen und wir möchten Räume für einen lebendigen Diskurs über das Gehörte schaffen.

Daher laden wir Sie auch nach diesem Konzert ein, noch im Foyer zu verweilen und aton^hal'en Käse zu kosten.

Wir freuen uns auf Ihre Gesellschaft!

Impressum

Herausgeber: Collegium Novum Zürich

Programmverantwortung: Jens Schubbe

Redaktion: Jens Schubbe

Visuelles Konzept, Gestaltung: Klauser Design GmbH, Zürich

Änderungen vorbehalten



Ihre
Leidenschaft

+

Unsere
Unterstützung

=

Inspiration
für alle

 **Swiss Re**

Collegium Novum Zürich und Swiss Re – eine inspirierende Partnerschaft.
Ideen, Innovation, Inspiration – bewegen uns bei Swiss Re. Die Zusammenarbeit mit Menschen auf der ganzen Welt begeistert uns. Denn gemeinsam entdecken wir immer wieder neue Perspektiven und spannende Horizonte. Darum fördern wir auch kreatives Engagement und kompetente Leidenschaft – und die lebendige Kulturszene in Zürich. Sie regt an, sie berührt, sie lässt uns staunen und nachdenken. Und Gedanken austauschen, denn: **Together we're smarter.**

swissre.com/sponsoring