

Freitagskonzert 5
Eötvös
Say
Strawinski



Sacre 11/02/22

BEETHOVEN
ORCHESTER
/ BONN



»DER ZIRKUS IST EINE KUNST FÜR SICH.
ALLES, WAS DIE AKROBATEN DORT MACHEN, IST LEBENSGEFÄHRlich.
UND DIE LEBENSGEFAHR MIT DER KUNST ZU VERBINDEN,
DAS SOLLTE WIRKLICH DIE GRUNDLAGE ALLER KÜNste SEIN.«

Fr 11/02/2022 20:00

Fr 12/02/2022 20:00

Opernhaus Bonn

Martin Grubinger → Percussion

Beethoven Orchester Bonn

Dirk Kaftan → Dirigent

19:15 Konzerteinführung
auf der Bühne mit Dirk Kaftan
und Tilmann Böttcher

Im Anschluss an das Konzert vom
11/02/2022 findet ein NachKlang der
Gesellschaft der Freunde des
Beethoven Orchesters Bonn e. V.
mit Martin Grubinger (moderiertes
Künstlergespräch) im Foyer des
Opernhauses statt.

In Kooperation:



PÉTER EÖTVÖS *1944

Speaking Drums

Four poems for percussion solo
and orchestra

Texte von Sándor Weöres
und Jayadeva

- I Tanzlied / Dance Song
- II Nonsense Songs
- III Passacaglia (Intrada, Saltarello,
Bourrée, Passepied, Gigue,
Allemande, Finale)

FAZIL SAY *1970

*Concerto for Percussion
and Orchestra op. 77*

- I *Waterphone.*
Extremely rhythmical – attacca:
- II *Rototoms.*
*Timpani. Allegro – extremely
rhythmical – Cadenza (very free)*
- III *Vibraphone.*
*Campana. Fließend – Andantino –
Adagio tranquillo – Tempo I*
- IV *Marimba.*
*Boobams. Largo, drammatico –
Meno mosso. Slow Belly Dance –
Presto, tempo köçekçe.
Energico – Largo drammatico –
Extremely rhythmical*

Pause

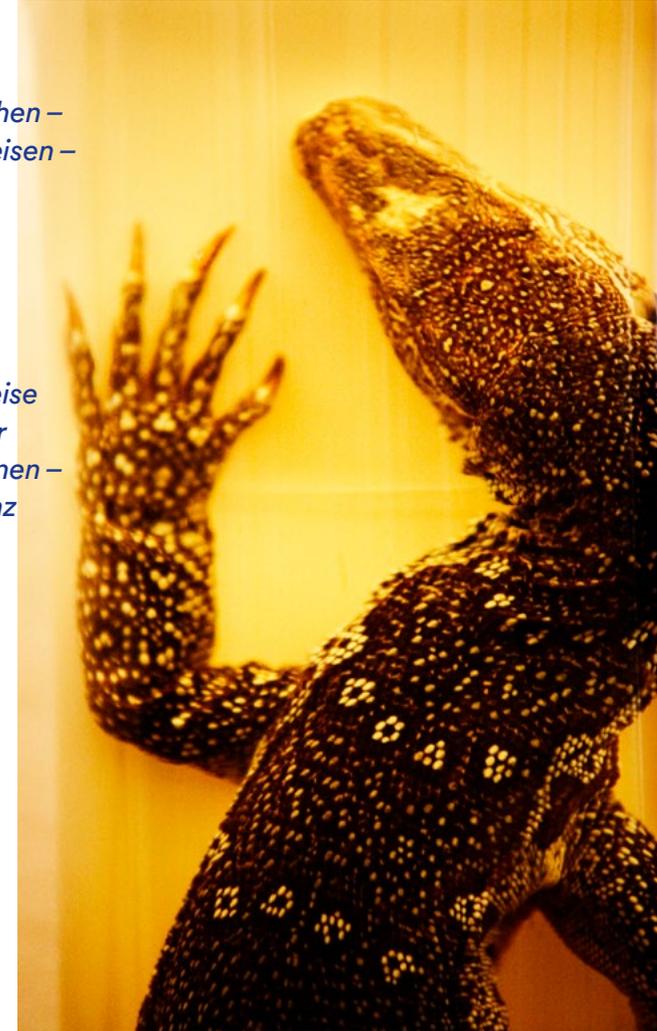
IGOR STRAWINSKI 1883—1971

Le Sacre du Printemps

(*Das Frühlingsopfer*, 1913)

1. Teil: *Die Anbetung der Erde*
Introduktion – Die Vorboten des
Frühlings / Tanz der jungen Mädchen –
Spiel der Entführung – Frühlingsreisen –
Kampfspiel der wetteifernden
Stämme – Zug des weisen Alten –
Der Weise – Anbetung der Erde –
Tanz der Erde

2. Teil: *Das Opfer*
Introduktion – Geheimnisvolle Kreise
der Mädchen – Verherrlichung der
Erwählten – Beschwörung der Ahnen –
Weihevollte Ahnenfeier – Opfertanz
der Erwählten



Mitten im Leben

Am Ende von Igor Strawinskis *Sacre du Printemps* tanzt sich »die Auserwählte« zu Tode: Sie muss sterben, damit das Leben des Stammes weiter gehen kann. Folgerichtigkeit und Willkür. Winter und Frühling. Leben und Tod.

Mitten im Leben verankert sind die drei Werke unseres Programms: Péter Eötvös



spricht von der Notwendigkeit, als Künstler die eigene Kunst als Sache von Leben und Tod anzusehen, und das bei einem scheinbar so federleichten Stück wie seinen »Vier Gedichten für Percussion und Orchester«. Fazıl Say hat sich über seine ganze Karriere hinweg immer wieder klar zu politischen Fragen geäußert und Musik geschrieben, die sich mit zentralen Fragen menschlichen

Lebens beschäftigt. Und Strawinskis *Sacre*, eines der großen Stücke der Orchesterliteratur überhaupt, das vielleicht bahnbrechende Werk des

beginnenden 20. Jahrhunderts, ist nach 100 Jahren noch so frisch wie zur Zeit seiner Entstehung. Denn es beschäftigt sich nur scheinbar mit unendlich weit zurückliegenden Themen einer archaischen Gesellschaft. Wieweit wir für die Gesellschaft gehen, was wir opfern, was das Individuum gegenüber der Gesellschaft zählt, wie sich jede/r Einzelne für die Gesellschaft einbringt, sind Fragen, die heute aktueller sind denn je.

Vor allem aber begegnen wir drei Werken, die uns durch ihre urtümliche, körperliche Kraft mitreißen, in ihren Bann ziehen, uns die Kraft des Live-Erlebnisses bis in

unsere kleinste Zelle spüren lassen – und damit selbst neues Leben schaffen.



DIE K U N S T EIGENE

ALS LEBEN SACHE VON UND

T O D

Percussion und mehr

Zwei Schlagzeugkonzerte für Martin Grubinger

Zwei Schlagzeugkonzerte für einen Interpreten: Péter Eötvös und Fazıl Say waren so begeistert von Martin Grubingers Schlagzeugspiel, dass sie beschlossen, für ihn zu schreiben. »Schlagzeug« ist eigentlich nicht das richtige Wort, um Grubingers Instrumentarium zu beschreiben und »Spiel« umschreibt seinen körperlichen, ästhetischen, beinahe sportlichen Einsatz nur vage. Mehrere Dutzend Instrumente stehen Grubinger zur Verfügung, und auch in den beiden Werken des heutigen Abends ist vor dem Orchester ein eindrucksvolles architektonisches Ensemble verschiedenster Instrumente aufgebaut.

Bei Péter Eötvös sind die Instrumente in insgesamt sechs Gruppen arrangiert, durch die der Solist sich in den drei Sätzen des Stücks bewegt: Im ersten Satz sind das: Position A (zwei Snare-Drums) und Position B (unterschiedliche Trommeln, Kuhglocken, Gongs und Woodblocks). Im zweiten Satz in Position C finden sich Becken und Röhrenglocken und für den dritten Satz 7 weitere Becken, sowie dann in Position D ein Marimba, zweimal Löwengebrüll (!) und eine Triangel. Position E sind ein tibetisches Cymbal, eine Hi-hat, ein großes Chinesisches Becken und vier vom

Solisten selbständig ausgesuchte Instrumente (man kann überrascht sein!). Zu guter Letzt finden sich in Position F vier chinesische Tomtoms, 2 Tamtams und eine sehr große Holztrommel.

Auch im Konzert von Fazıl Say unternimmt Martin Grubinger eine Art Parcours durch das Instrumentarium, hier sind sogar die Sätze nach den Instrumenten bezeichnet, die jeweils zum Einsatz kommen: Waterphone (Erfinden 1967 von einem Herrn Waters: Eine Kombination aus einer tibetanischen Wassertrommel und einer afrikanischen Nagelgeige, macht merkwürdige Glissandoklänge wie aus einer anderen Welt) im ersten Satz. Rototoms (ein Set stimmbarer Trommeln) und Pauken im zweiten Satz. Im dritten Satz hören wir hauptsächlich das Vibraphon, das (sieht so ähnlich aus wie ein riesengroßes Xylophon, nur mit Metallplatten und elektrisch rotierenden kleinen Plättchen, die für den typischen Vibraphon-Wa-Wa-Sound sorgen) und die großen Röhrenglocken (der Name ist selbsterklärend). Und im vierten Satz hören wir das Marimba (eine Art großes Xylophon) und Boobams (eine Reihe dünner Plastikröhren, die mit einer Membran bespannt sind, mit unterschiedlichen Tönen).

Péter Eötvös beschreibt, wie beeindruckt er von Martin Grubingers Schlagzeugkunst war und dass er, nachdem er zum ersten Mal mit ihm als Dirigent zusammengearbeitet hatte, sofort im Kopf begann, zu komponieren. Er suchte mit Grubinger gemeinsam

Instrumente aus, für die er schreiben würde. Besonderheit des Konzertes ist die Verbindung von Sprache und Schlagzeug, wie wir sie bei indischen Schlagzeugern finden: Diese sprechen in einer Kunst-Sprache die Rhythmen, die sie spielen, mitunter in rasender Geschwindigkeit und in zungenbrecherischer Komplexität. Eötvös suchte für sein Stück Lautgedichte seines ungarischen Landsmanns Sándor Weöres aus, darunter eine Übertragung eines Gedichts aus dem Sanskrit des 12./13. Jahrhunderts. Humor spielt in allen drei Sätzen eine große Rolle, der zweite Satz heißt explizit »Nonsense Songs«. Die theatrale Komponente des ersten Satzes wird schon im Titel deutlich: »Dance Song«. In Soli und Tutti entfaltet sich eine große dramatische Kraft, wie man sie aus aufregenden Zirkusnummern kennt – Zirkus, eine Kunstform, die Péter Eötvös enorm schätzt. Im letzten Satz spielt Eötvös mit alten Tanzformen der Renaissance und des Barock wie Allemande und Saltarello, bevor das Stück seinem fulminanten Finale zustrebt.

Fazıl Say entführt uns, wie in vielen seiner Werke, in die geheimnisvollen Welten der Türkei aus Vergangenheit und Gegenwart: Da finden sich Bauchtanz-Episoden, der Tanz der Jünglinge »Köçekce« und die nächtliche Atmosphäre auf den Bazars. Immer wieder variiert er bereits verwendetes Material und führt uns am Ende zyklisch wieder zum Anfang des Stücks zurück.



Unsere Welt, oder: Was hinter den Tönen steckt.

Martin Grubinger zu Gast bei Dirk Kaftan.

Die Fragen stellte unser Leitender Dramaturg, Tilmann Böttcher.



TILMANN BÖTTCHER In einem Abstract zu dem Film, der über dich gedreht worden ist, lieber Martin, steht: »Die martialische Kraft des Hochgebirges und seine Schönheit« seien für dich »Basis und Rückzugsort.« Was bedeutet das?

MARTIN GRUBINGER Die Berge bedeuten alles für mich. Schaut Euch die Gegend an, in der ich aufgewachsen bin, das Salzkammergut: Mahler, Schubert, Kokoschka, natürlich Hofmannsthal, Zweig! Die haben alle in einem Umkreis von 30 Quadratkilometern gelebt und gewirkt. In dieser Natur steckt eine unglaubliche Kraft und ich weiß im tiefsten Inneren, dass ich von dort nie wegkommen werde.

UND AUCH ICH HABE SEHR FRÜH DIESE LIEBE ZUR NATUR LEIDENSCHAFTLICH ERFAHREN UND GENAUSO SCHMERZLICH GELERNT, WIE SEHR SIE BEDROHT IST UND WIE SEHR DAS AUCH AN UNSERER IDENTITÄT KRATZT.

TB Wann und wo hast du zum ersten Mal empfunden, dass Natur zum Einen bedroht und zum Anderen zu schützen ist?

MG Das kann ich genau sagen. Ich war als Zwölfjähriger mit meiner Biologielehrerin und meiner Klasse am Großglockner. Das ist der höchste Berg Österreichs. Sein Gletscher ist die Pasterze. Später habe ich an der Hochschule in Zürich unterrichtet. Und der Flug von Zürich nach Wien ging immer über den Großglockner. Ich hatte das so gut in Erinnerung, wie es zu meiner

Schulzeit aussah. Das war ein echter Gletscher! Und der war mittlerweile völlig verschwunden! Besser gesagt: Das, was noch da war, war verpackt worden, um das Eis zu schützen. Die Reste staubig, grau, schwarz. Und es gibt unzählige weitere Beispiele.

TB Dirk, du bist in einer Mühle im Wald aufgewachsen. Im Niemandsland in der tiefen Eifel. Was bedeutet Natur für dich?

DIRK KAFTAN Sie ist Rückzugsort und Kraftlager. Aber nicht nur der Wald: Ich bin passionierter Segler und kann auf dem Meer, vom Wind getrieben, alles um mich herum vergessen. Und auch ich habe sehr früh diese Liebe zur Natur leidenschaftlich erfahren und genauso schmerzlich gelernt, wie sehr

sie bedroht ist und wie sehr das auch an unserer Identität kratzt. Als ich Kind war, sollte man zum Beispiel in dem Bach an unserer Mühle nicht baden. Da gab es Schaumkronen, keine wirklich gut funktionierende Kanalisation in den umliegenden Dörfern, der Bach war wirklich verseucht. Das hat sich absolut verbessert: Mittlerweile kann man dort baden! Für mich waren also beide Seiten früh deutlich: Die Bedrohung und die Tatsache, dass wir als

Menschen nicht ohnmächtig sind. Somit sind wir aufgefordert, alles zu tun, was in unserer Macht steht!

SAGEN WIR, WIE ES IST: WIR HABEN DEMOKRATIEPOLITISCHE, FREIHEITSPOLITISCHE, MEDIENPOLITISCHE PROBLEME.

TB Das Beethoven Orchester ist in diesem Frühjahr zum Klimabotschafter der Vereinten Nationen ernannt worden. In Bonn sitzt das Klimasekretariat der UN, das mit verantwortlich ist für die 17 Ziele nachhaltiger Entwicklung. Inwieweit ist die Arbeit des Beethoven Orchesters als Botschafter mehr als Klimaschutz?

DK Die Voraussetzung dafür, dass wir unser Klima schützen, ist, dass wir als Menschen lernen, gescheit mit uns und miteinander umzugehen. Dazu gehört, dass wir vermeiden, Kriege zu führen, dass wir unsere Konflikte in den Griff bekommen, dass wir für gesellschaftliche Werte einstehen. Nur so haben wir die Kraft, die gigantischen Aufgaben der nächsten Jahre überhaupt anzupacken. Auch die 17 Ziele der UNO fangen ja beim Menschen an: Bildung, Gleichberechtigung der Geschlechter, partnerschaftliche Zusammenarbeit ... all das ist Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt damit beginnen können, die Natur zu schützen. Natur schützen heißt ja nicht, dass wir in ein Aussteigerleben gehen, sondern dass wir lernen, Zivilisation und Kultur mit dem zu verbinden, was Voraussetzung für Leben überhaupt ist. Gerade die Pandemie hat gezeigt, dass wir lernen müssen, sehr klar zu differenzieren: Was ist Schutz der Körperlichkeit und

was ist uns das wert? Wo aber ist es uns auch wichtig, eine Balance zu suchen für unser Leben, das ja mehr ist als Essen, Trinken, Schlafen. Als Künstler denke ich zwar nicht parteipolitisch,

aber doch politisch, indem ich mich für seelische Gesundheit verantwortlich fühle.

TB Du nickst, Martin. Was bewegt dich daran am meisten?

MG Wir müssen diese Diskussion jetzt nützen, um für uns selber nach- und umzudenken: Ein gewisses Maß an Mobilität brauche ich für das, was mich als Musiker ausmacht, und dennoch braucht es Entschleunigung. Das eine ist natürlich, zu sprechen und nachzudenken, das andere ist, im Alltag selber aktiv zu werden. Den Zug zu nehmen von München nach Hamburg und nicht automatisch das Flugzeug zu buchen. Und, was Dirk auch angesprochen hat: Die großen Probleme müssen wir gesamtgesellschaftlich betrachten, unser aller Zusammenleben neu vermessen – und ich bin ja ein großer Verehrer von Willy Brandt: Mehr Demokratie wagen! Sagen wir, wie es ist: Wir haben demokratiepolitische, freiheitspolitische, medienpolitische Probleme. In Österreich ist es ganz klar, dass es ernsthafte Anzeichen dafür gibt, dass wir in Richtung Orbán abgleiten. Und Anzeichen dafür gibt es nicht nur in

Österreich und in Ungarn und ein paar anderen Ländern, sondern in ganz Europa. Gleichzeitig sehen wir eine jüngere Gesellschaft, die die Notwendigkeiten ganz klar und fast schon radikal angeht. Ich merke das bei meinen Studierenden im Mozarteum in Salzburg. Wenn ich mit denen diskutiere über Ernährung, über Tierhaltung, über Umweltschutz, über Demokratie, über Menschenrechte – das ist toll! Und da kann ich viel lernen ...

NUR WER FRAGT UND SICH DURCH KUNST VERUNSICHERN LÄSST, KANN AUCH ZU EINER VERÄNDERUNG IN DER WELT BEITRAGEN.

TB Wo aber liegt nun der Unterschied zwischen einem Engagement als (Privat-)Mensch und einem Engagement als Künstler*in?

DK Das lässt sich nicht ganz trennen. Sicherlich müssen auch Künstler*innen bei sich selbst anfangen. Im ganz praktischen Leben. Für ein neues Denken, das Veränderung möglich macht, müssen wir diese kleinen Schritte tun wollen, die dann vielleicht gar nicht so klein sind. Darüber hinaus: Künstler*innen sind in einer ganz besonderen Verantwortung, weil große Kunst, so glaube ich, immer auch eine Message hat. Wir müssen uns daran messen lassen, ob wir in jedem Moment wissen, was unsere Message

ist, und dürfen nicht nur eine Maschinerie oder einen Repräsentationsmechanismus bedienen, oder eine Tradition, die eigentlich schon eingeschlafen ist. Bei Beethoven liegen diese Messages auf der Hand und es geht darum, sie so zu transportieren, dass wir den Menschen die Kraft geben, aus sich selbst heraus die Welt zu verändern. Nicht mit pädagogischem Zeigefinger, indem wir ständig sagen, was alles falsch ist und wie schlecht die Menschen sind, sondern indem wir zeigen, wie schön und bewahrenswert die Welt ist, aber auch, welche Kraft in uns liegt, uns zu verändern und damit unsere Umwelt zu verändern. Das ist der entscheidende Punkt in Bezug auf unsere Rolle als Klimabotschafter!

MG Ja, das möchte ich voll unterschreiben! Meine Positionen sind ja bekannt: Gegen Rechtsextremismus, gegen Fremdenfeindlichkeit, gegen Antisemitismus. Ich äußere mich regelmäßig klar dazu. Unsere künstlerische Botschaft an sich ist eine positive. Bei Beethoven genauso wie bei Xenakis, bei Wolfgang Rihm wie bei Morton Feldman. Wenn wir das tatsächlich vertreten und den positiven Kampfgeist für unsere Ideale auch leben, hat das immer Überzeugungskraft und Wirkung. Wir haben etwas zu sagen! Wir stehen vor einer Zeitenwende! Wie geht's weiter mit Europa? Wollen wir akzeptieren, dass ein paar

Despoten hier machen, was sie wollen? Dass es Journalist*innen gibt, die Angst haben müssen? Dass es Leute gibt, die nicht mehr zur Wahl gehen? Wollen wir das wirklich alles akzeptieren, oder sind wir bereit zu kämpfen und zu zeigen, dass es Alternativen gibt?

TB Wo liegen die Möglichkeiten und die Chancen bei einzelnen Künstler*innen im Unterschied zu denen einer Institution? Was kann ein*e einzelne*r Künstler*in einer Institution ins Stammbuch schreiben und umgekehrt?

DK Eine Institution braucht immer extrem ausgeprägte Künstlerpersönlichkeiten wie die eines Martin Grubinger, mit denen man zusammenarbeitet und mit denen man inhaltliche Statements verbindet. Die Institution an sich kann nie so pointiert ausformulierte Spitzen setzen wie eine Künstlerin. Das Beethoven Orchester zum Beispiel besteht ja aus vielen Musizierenden und steht für eine ganze Stadt. Unsere Aufgabe ist es, jenseits von Protestkultur das Fenster zu einem Diskurs zu öffnen. Hinzuschauen, wo es hinzuschauen gilt, ganz gleich ob das der Braunkohletagebau in NRW ist oder die Aufforstung von Edelhölzern in Madagaskar. Unsere Aufgabe ist es, ein Forum zu schaffen für unterschiedliche Meinungen, denn die Herausforderungen der Zeit lassen sich nicht meistern, indem wir einzelne Hebel umlegen, sondern nur durch einen Wandel im Demokratieverständnis, wie von Martin schon erläutert. Dabei muss man auch Vielfalt zulassen im Diskurs. Die Schwierigkeit dabei ist aber,

trotzdem eine Haltung zu bewahren und nicht beliebig zu werden. Vielleicht ist es für eine*n einzelne*n Künstler*in etwas einfacher, zu sagen: Hier stehe ich, das ist meine Meinung. Für uns ist das eine Art Gratwanderung zwischen Konkretisierung von Botschaften und einem »Die Arme offen halten« für die eine oder andere Farbe, die vielleicht auch in eine andere Richtung geht. Was ist denn da bei dir die Gratwanderung, Martin?

MG Ich habe mal ein Konzert beim Carinthischen Sommer in Kärnten, das war das Bundesland, wo Jörg Haider damals Ministerpräsident war, abgesagt. Und zwar, weil der wieder eine von seinen unsäglichen, rechten Aussagen getätigt hatte. Er lobte damals die Beschäftigungspolitik im Dritten Reich ... Und ich habe dann gesagt: Da spiele ich nicht mehr. Ich glaube mittlerweile, dass das ein Fehler war! Wenn es um die Grundfesten unseres Zusammenlebens geht, weiche ich weiterhin keinen Zentimeter, aber es ist mir ganz wichtig, im Diskurs zu bleiben. Ich lebe in einem kleinen Dorf in Oberösterreich, wo ein großer Teil bei den letzten Wahlen rechtsnational bis rechtspopulistisch gewählt hat. Aber, was ich jetzt tue: Ich diskutiere! Ich trete ein und ich versuche zu überzeugen. Ich glaube nicht, dass es Sinn macht zu sagen: Für Euch nicht! Weil das wieder eine Position schafft: Wir gegen die!

TB Liegt in dem Unterschied zwischen klarer Haltung und integrativem Standpunkt vielleicht auch eine Schwierigkeit für das Duo Generalmusikdirektor (GMD) Dirk Kaftan und Mensch Dirk Kaftan?

DK Manchmal schon, klar. Als GMD für eine ganze Stadt darf ich mich zu bestimmten Werten äußern und sie auch öffentlich bekennen. Aber ich darf Menschen nicht ausschließen, von denen ich denke, dass sie in ein bestimmtes politisches Spektrum gehören. Ich muss für alle Menschen Musik machen und sprechen. Würde ich mich zum Beispiel im Bundestagswahlkampf ganz klar einer Partei verschreiben, dann würde es womöglich Menschen ausschließen. Diese Haltung kann aber auch ganz schnell als Feigheit missverstanden werden, in dem Moment, wo ich gar nicht mehr Stellung beziehe. Gleichzeitig möchte ich möglichst viele Musizierende mitnehmen auf die Reise. Und der Mensch Dirk Kaftan hat da möglicherweise extremer ausgeformte Ansichten, die ich mitunter dem Orchester und seiner Mission unterordnen muss.

TB Ihr habt beide von den Positionen gesprochen, die ihr vertretet, wenn ihr euch äußert, wenn ihr vielleicht auch repräsentiert, wen oder was auch immer. Welche Möglichkeiten aber gibt es, sich als Musiker*in auszudrücken und zu positionieren?

MG Ich glaube, spontan gesagt: Emotionalisieren. Im schönsten, persönlichsten, würdigsten und humanistischsten Sinn. Wenn ich Xenakis spiele, der ins Pariser Exil vor der Mili-

tär-Junta in Griechenland fliehen musste, wenn ich einen Schostakowitsch oder einen Strawinski oder auch zahlreiche andere Komponist*innen (mit einem dezidiert politischen Hintergrund) spiele, dann rezipiert man immer auch ein Werk, das in einer Zeit mit einem spezifischen gesellschaftlichen und politischen Umfeld entstanden ist. Indem und in der Art, wie wir die Musik aufführen, geht es uns immer darum, auch eine humanistische Botschaft zu transportieren. Und das, so denke ich, funktioniert nur über Glaubwürdigkeit. Ich kann nicht sagen: Hey, ich spiele Jannis Xenakis, aber in Wirklichkeit sind mir Menschenrechte, Demokratie und die Freiheit der Justiz und der Medien Wurscht – das geht nicht! Ich kann nicht Xenakis spielen und mich gleichzeitig nicht dafür engagieren wollen, dass Österreich nicht zu einem rechtsnationalen, inhumanen und korrupten Land verkommt, das geht nicht.

DK Emotionalisieren bedeutet, die Herzen so zu öffnen, dass, wer diesen Blick in den von uns oft beschriebenen Spiegel zulässt, auch sich selber hinterfragt und die Welt hinterfragt. Und nur wer fragt und sich durch Kunst verunsichern lässt, kann auch zu einer Veränderung in der Welt beitragen.



EIN HIMMLISCHES
MYSTERIUM

Die erste Szene (Anbetung der Erde) sollte uns an den Fuß eines heiligen Hügels versetzen, in einer üppigen Ebene, wo slawische Stämme versammelt sind, um den Frühling zu feiern. In dieser Szene erscheint eine alte Hexe, die die Zukunft voraussagt, es gibt einen Frauenraub und Rundtänze. Dann folgt der feierlichste Augenblick. Der weise Alte wird aus dem Dorf gebracht, um seinen heiligen Kuss der neu erblühenden Erde aufzudrücken. Während dieser feierlichen Handlung wird die Menge von einem mystischen Schauer

ergriffen. Nach dem Aufrauschen irdischer Freude führt uns die zweite Szene (Das Opfer) in ein himmlisches Mysterium. Junge Mädchen tanzen im Kreise auf einem heiligen Hügel zwischen verzauberten Felsen, ehe sie das Opfer wählen, das sie darzubringen gedenken, und das sogleich seinen letzten Tanz vor den uralten, in Bärenfell gekleideten Männern tanzen wird. Dann weihen die Graubärte das Opfer dem Gott Jarilo.

Nicolas Roerich
an Djagilew

Urzeitliche Fantasien

Le Sacre du Printemps

1940 und 1941 saßen Hunderttausende begeisterter Amerikaner in Filmtheatern von New York bis San Francisco, von Pittsburgh bis Los Angeles: Zu den Klängen eines klagenden Fagotts, begleitet von den schwebenden Akkorden anderer Blasinstrumente, erschien aus dunkelblauem Nichts ein kleiner, weißer Wirbel, wuchs und wuchs. Eine Galaxie entstand dort zu den Rufen von Klarinetten und Oboen, Sterne zogen vorbei. Mit einem Streicher-Triller kam das erste Mal ein vernehmbarer Puls in die Musik, während Sternschnuppen vorbeizogen und der Blick des Publikums auf einen kleinen, unscheinbaren Planeten gelenkt wurde, der noch nicht blau war, sondern ein Meer von Feuer.

Fast dreißig Jahre nach der skandalumwitterten Uraufführung in Paris 1913 wurde Igor Strawinskis Ballettmusik zu *Le Sacre du Printemps* zu Filmmusik. Walt Disneys Episoden-Film *Fantasia* erzählt in dem Teil, der mit Strawinskis Musik unterlegt ist, die Urgeschichte der Erde: Von der Ursuppe und ihren kochenden Vulkanen und Feuerdämpfen bis zur Vernichtung der Dinosaurier. Strawinskis gewaltige Musik begleitet gewaltige Bilder von dem ewigen Kreislauf der Natur, von Leben und Tod.

Paul Hindemith gewann im Gespräch mit Strawinski wohl den Eindruck, der Komponist habe die filmische Umsetzung seiner Partitur

geschätzt – einige Jahrzehnte später zeigte sich der jedoch angewidert von Disneys Adaption.

Strawinskis Märchen und Legenden

Diese wenigen Zeilen lassen uns schon einiges über Strawinskis berühmteste Ballettmusik wie auch über den Komponisten erfahren: Zunächst einmal, dass man Strawinski Aussagen über seine Musik, über Kollegen und geschichtliche Zusammenhänge nicht unbedingt trauen sollte – immer wieder konstruierte er nicht nur die Genese eigener Werke neu, immer wieder schrieb er Geschehnisse, Beziehungen, Fakten regelrecht um. So scheint sich aus den vorhandenen Quellen zu ergeben, dass seine Zusammenarbeit mit dem Choreographen der Uraufführung, Vladislav Nijinsky, sehr eng gewesen sein muss. Später jedoch behauptete er, Nijinsky habe schlicht und einfach nichts von Musik verstanden, die Choreographie an seinem Stück vorbeigegangen. Der Dirigent der Uraufführung, Pierre Monteux, war für Strawinski einmal ein »Fels in der Brandung«, ein andermal buchte er bei einem Londoner Gastspiel von Monteux eine Karte für ein konkurrierendes Konzert, um sich zwar mit Monteux zum Applaus auf der Bühne zeigen zu können, aber

G E W A L T I G E

BILDER EWIGEN KREISLAUF VON DER DEM NATUR,

V O N



LEBEN UND TOD

nicht dem Dirigat Monteux' beiwohnen zu müssen.

Auch in Bezug auf das Stück *Le Sacre du Printemps* selbst und wie es entstand, sind Strawinskis Aussagen widersprüchlich. Die berühmteste lautet, er habe eine Vision eines heidnischen Rituals gehabt, in dessen Verlauf ein Mädchen sich zu Tode getanzt habe – diese Vision sei von keinerlei musikalischem Gedanken begleitet gewesen. Später jedoch erläutert Strawinski, am Anfang hätten starke, brutale, heidnische musikalische Gedanken gestanden, die er selbstverständlich sofort im alten Russland angesiedelt hätte. Dass daraus ein Ballett werden sollte, erwähnt er hier mit keinem Wort. Einmal spricht Strawinski, wenn er die auf und ab blubbernden Holzbläser der *Einleitung* erklärt, von der erwachenden Natur, von Vögeln, Flüssen und Bäumen, ein andermal evoziert er das Bild vorzeitlicher Blasinstrumente und Dudelsäcke, die den Winter austreiben. Fakt ist – und hier treffen sich Disneys *Fantasia* und Strawinski »urzeitliche Mythen«: Es geht in dem Stück um etwas, das vor unserer modernen Welt liegt, um Zeiten, die anderen Gesetzen gehorchen, als wir sie kennen.

Ein Stück Ballettgeschichte

Bereits zweimal hatte Strawinski für die »Ballets russes« des Impresarios Serge Djagilew gearbeitet: Beim ersten Stück

war er eingesprungen – da der ursprünglich gebuchte Komponist Anatoly Ljadow wie üblich zeitliche Zusagen nicht einhielt, beauftragte der mächtige Ballettmanager den völlig unbekanntem russischen Musiker. Es entstand der wunderbare, musikalisch zwar schon im 20. Jahrhundert verwurzelte, aber noch an Rimsky Korsakov angelehnte *Feuervogel*. Als nächste erzählte Strawinski die Geschichte einer unglücklichen Puppe, portraitierte den ewigen Pechvogel der russischen Jahrmärkte: *Petruschka*. Hier arbeitete er bereits stärker mit Verfahren der Moderne: Er collagierte unterschiedliche Stilebenen, integrierte Musik der Straße, Volkslieder, Straßenlärm. Und nun entwickelte er gemeinsam mit dem genialen Maler, Forscher, Bühnenbildner Nicolas Roerich zusammen ein Ballett über das heidnische Russland. Nicht nur die Musik sprach eine neue Sprache, auch der Inhalt war denkbar weit entfernt von den Handlungsballetten des 19. Jahrhunderts: keine Figuren, mit denen sich der Zuschauer identifizieren konnte, standen auf der Bühne, sondern prähistorische Archetypen. Und die Choreographie stellte nicht Linien und Gefühle heraus, sondern bildete die Musik und ihre Strukturen ab, stand in symbiotischer Wechselbeziehung mit den verstörend-unregelmäßigen Klängen. Die Uraufführung am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées war einer der großen Theaterskandale des 20. Jahrhunderts – heute ist man beinahe

sicher, dass Serge Djagilew, der Auftragneher, diesen nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern aus Marketing-Gründen sogar mit lanciert hat. Das Publikum verstand die Erzählweise, die Bewegungen der Tänzer und die perkussive Musik nicht. Tumult und Chaos herrschten. Schon bei den Folgeaufführungen jedoch bildete sich eine Fangemeinde heraus, welche Bühne und Musik frenetisch feierte.

Die Musik

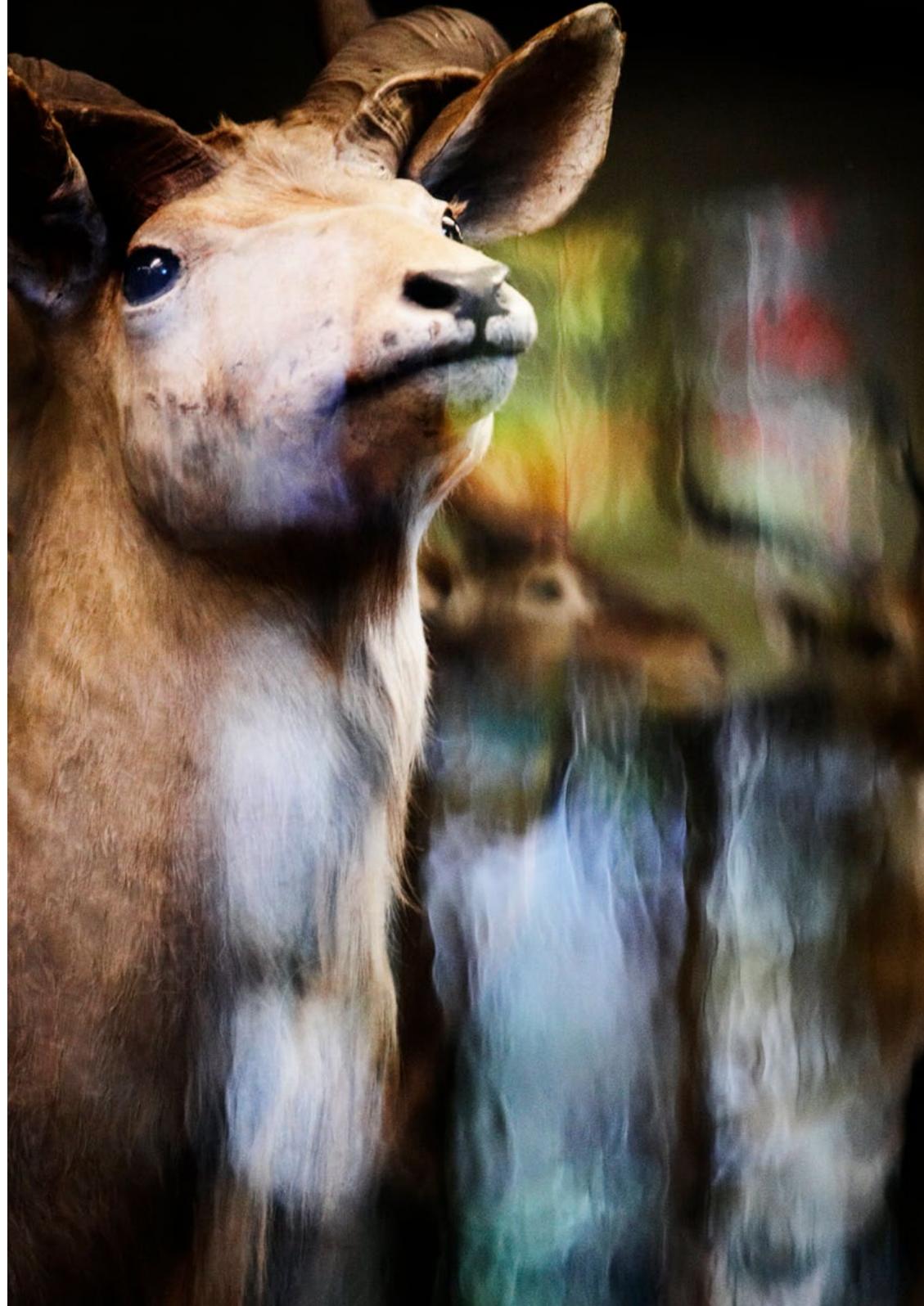
Was ist das nun für eine Musik, die damals für Polizeieinsatz und »27 Leichtverletzte« sorgte? Drei Begriffe mögen hier genannt und kurz erläutert werden: *Le Sacre* ist moderne Musik, russische Musik und Musik fürs Theater. *Die Modernität des Sacre*: Dass die Musik des Skandal-Balletts »modern« ist, scheint ein weißer Schimmel zu sein. Aber die Modernität verdient es doch, genauer betrachtet zu werden, denn sie wirkt beeinflussend, stilbildend bis weit ins 20. Jahrhundert hinein: Viele Komponisten suchten zu Strawinskis Zeit Auswege aus der scheinbaren Sackgasse »Tonalität«. Mit Wagner, spätestens mit Mahler schien die Möglichkeit, durch Tonika – Dominante – Tonika Spannung und Entspannung zu erzeugen, ausgereizt. Die einen nahmen Zuflucht zu fernöstlichen Klangsystemen, die anderen erforschten alte Tonsysteme, wieder andere unterteilten die 12 Halbtöne der Oktave

in Vierteltöne. Strawinski arbeitet mit Viertongruppen, sogenannten Tetrachorden, die in unterschiedlicher Weise Ganz- und Halbtöne kombinieren. Die daraus entstehenden harmonischen und melodischen Gebilde verleihen dem *Sacre* seinen unverkennbaren Charakter und sind darüber hinaus, wie wir noch sehen werden, genuin russisch. Im Bezug auf die Modernität des *Rhythmus* sind zwei Punkte wichtig: Zum einen benutzt Strawinski rhythmische Flächen, wie sie viel später auch die Minimalisten verwenden, zum anderen passt er den Rhythmus immer wieder rigoros an die Melodik an, lässt ihn unvorhersehbar werden. Dass man hier als Hörer anfängt zu schwimmen, wenn man versucht, rhythmischen Grund unter die Füße zu bekommen, ist beabsichtigt – besser gibt man sich der gewaltigen Kraft des Orchesters einfach hin. Ganze Ketten von Sechzehnteln haben die Betonungen mal auf der eins, der drei, der vier, der sieben. Mal sind es 12 Sechzehntel, mal 15, mal nur 8. Ohne Wiederholung, ohne beim ersten Hören wahrnehmbares System. Da der Rhythmus diese allgegenwärtige Kraft im Stück besitzt, ist es nur folgerichtig, dass Strawinski das Orchester zum ersten Mal in der Geschichte als ein überdimensionales Schlaginstrument benutzt. Bläser und Streicher werden überwiegend perkussiv eingesetzt, der Perkussions-Apparat selbst ist für die damalige Zeit sehr groß.

Das Russische des Sacre: Zuerst schien es nur, als sorge die oben erwähnte Basis von Vierton-Folgen, die auch für russische Volksmusik typisch ist, für das russische Kolorit im *Sacre*, das sofort in die Ohren springt. Im Laufe gerade der letzten Jahre haben jedoch umfangreiche Forschungen mehr und mehr Volkslied-Material ans Tageslicht gefördert, das eindeutig als Quellen von Strawinskis Komposition auszumachen ist. Der Komponist nutzt allerdings nie ein Lied in seiner Grundgestalt: Er verfremdet es rhythmisch, wie schon oben gezeigt, er tauscht die Teile gegeneinander aus, kombiniert mehrere Lieder zu einem Melodiebogen. Wenn man eine Quarte in eine aufsteigende Terz und eine sich anschließende Sekunde aufteilt, hat man das zentrale Motiv, die zentrale Intervallkombination nicht nur des *Sacre*, sondern auch vieler dieser Volkslieder: Vom lyrischen Fagott in der *Einleitung* – wohl nach einer litauischen Weise – bis zu den hymnischen Blechbläsern in der *Ahnenfeier* kurz vor Schluss.

Theater-Musik: Wie Mozart war Strawinski ein Mensch, der sich von Kindheit an im Theater zu Hause fühlte. Sein Vater war ein gefeierter Sänger gewesen, er war früh mit den Gesetzen der Bühne in Berührung gekommen. Bei allem, was man im *Sacre* hört, darf man die Dimension des Tanzes, der Darstellung gegensätzlicher Charaktere und Szenen nicht vergessen. Strawinski baut Spannungen auf, bereitet fast

unmerklich durch Vorwegnahmen von Themen und Motiven neue Nummern vor und schafft so große, gewaltige Szenen – auch bei uns im Kopf, wenn wir das Stück im Konzertsaal hören. Seine hellsichtige und überaus quellenreiche Studie zu *Le Sacre du Printemps* schließt Peter Hill mit der Vermutung, Strawinski habe ein Drama »jenseits von Gut und Böse schaffen wollen, jenseits des freien Willens, geprägt von einem Leben, das instinktiv Folge leistet, und zwar der Natur genauso wie auch übersinnlichen Kräften«. Und in dieser Weltsicht fänden sich, so Hill, die Urzeit und die Moderne mit ihrer Dehumanisierung vereint. Ein skeptischer Blick durch die Bühne der Vergangenheit auf die eigene Zukunft, in 35 Minuten rotglühender Musik.





Technische Perfektion, Spielfreude und musikalische Vielseitigkeit machen Martin Grubinger zum vielleicht besten Multipercussionisten der Welt. Sein Repertoire reicht von solistischen Werken über kammermusikalische Programme mit seinem Percussive Planet Ensemble bis hin zu Solokonzerten. In besonderer Weise hat sich der Österreicher darum verdient gemacht, das Schlagwerk als Soloinstrument in den Mittelpunkt des klassischen Konzertbetriebs zu stellen.

Martin Grubinger präsentierte sich zu Beginn der Saison 2019/20 auf einer hochkarätigen Tour zusammen mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra, später mit Elim Chan und dem Royal Scottish National Orchestra. Weitere Debüts führten ihn in den letzten Jahren u. a. zum Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem Singapore Symphony Orchestra, Wiedereinladungen zum WDR Symphonieorchester und dem Brucknerorchester Linz.

Eine wichtige Rolle im Zusammenspiel mit renommierten Orchestern spielen Auftragskompositionen wie das Konzert für Schlagzeug und Orchester von Friedrich Cerha (2008), sowie Tan Duns Schlagzeugkonzert *Tears of Nature* (2012). Im Frühjahr 2014 folgte die Uraufführung des Schlagzeugkonzerts *Speaking Drums* mit dem Mahler Chamber

Orchestra unter der Leitung des Komponisten Péter Eötvös. Zuletzt erfolgten Uraufführungen von Fazıl Say und Daniél Bjarasons Schlagzeugkonzerten. Grubingers großbesetzte Percussionprojekte wie *The Percussive Planet* oder *Rezitals* mit Yuja Wang dokumentieren Grubingers Vielseitigkeit.

2016/17 war er Artist in Residence in der Elbphilharmonie; weitere Residenzen hatte er in der Kölner Philharmonie, beim Wiener Konzerthaus und beim Tonhalle Orchester Zürich. Martin Grubinger ist gern gesehener Gast bei den wichtigsten Orchestern weltweit und bei namhaften Festivals.

Martin Grubinger ist bereits vielfach ausgezeichnet (u. a. »Bernstein Award« des Schleswig-Holstein Musik Festivals, Würth-Preis der Jeunesses Musicales Deutschland) und veröffentlichte diverse Einspielungen bei verschiedenen Labels, darunter Sony, Kairos, Ondine und BIS.

Der in Salzburg geborene Musiker machte schon als Jugendlicher bei internationalen Wettbewerben auf sich aufmerksam, u. a. beim zweiten Welt-Marimba-Wettbewerb in Okaya sowie beim EBU Wettbewerb in Norwegen. Seit dem Studienjahr 2015/16 ist Grubinger Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste und seit dem Studienjahr 2018/19 Professor für klassisches Schlagwerk/Multipercussion an der Universität Mozarteum Salzburg.

Dirk Kaftan und das Beethoven Orchester Bonn

Das Orchester versteht sich als leidenschaftlicher Botschafter Beethovens: in die Stadt hinein und in die Welt hinaus. Gemeinsam mit ihrem Generalmusikdirektor Dirk Kaftan suchen die Musiker*innen nach neuen musikalischen Ufern, nach einem modernen Beethoven und der Nähe zum Publikum.

Neben der Arbeit mit internationalen Solist*innen wie Cameron Carpenter, Katja Riemann und Martin Grubinger richtet sich der Fokus der

Arbeit auf die Erarbeitung historischen Repertoires in der Reihe *Hofkapelle*, auf interkulturelle Projekte sowie partizipative und pädagogische Konzerte. Dabei wurden ungewöhnliche Konzertformate erprobt und gemeinsam mit Kooperationspartnern wie z. B. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, der Universität Bonn, und der Deutschen Telekom nach lebendigen und zeitgemäßen Wegen für die Vermittlung künstlerischer Inhalte gesucht.

Exemplarisch für die Arbeit des Orchesters standen in der Vergangenheit außergewöhnliche Konzertprojekte und verschiedene mit Preisen

ausgezeichnete Aufnahmen wie z. B. die Oper *Irrelohe* von Franz Schreker. Die erste gemeinsame Produktion mit Dirk Kaftan, Beethovens *Egmont*, wurde von der Kritik hoch gelobt und 2020 mit dem OPUS KLASSIK ausgezeichnet.

1907 erhielt die Beethovenstadt nach der Auflösung der Hofkapelle im Jahr 1794 wieder ein Orchester bekam. Dirigenten wie Richard Strauss, Max Reger, Dennis Russell Davies, Marc Soustrot und Kurt Masur etablierten den Klangkörper in der Spitzenklasse der Orchester in Deutschland. Vor Dirk Kaftan lenkten der Schweizer Stefan Blunier und Christof Prick die Geschicke des Orchesters.

Dirk Kaftans Repertoire ist breit und reicht von stürmisch gefeierten Beethoven-Sinfonien bis zu Nonos *Intolleranza 1960*, von der *Lustigen Witwe* bis zu interkulturellen Projekten. Dirk Kaftan ist an großen Häusern gern gesehener Gast, zuletzt u. a. beim Sinfonieorchester des SWR, den Wiener Sinfonikern und mit einem vielbeachteten *Tristan* in Hannover. Er brachte Produktionen an der Volksoper in Wien und an der Oper in Kopenhagen heraus und dirigierte Vorstellungs-Serien in Berlin und Dresden. 2021 leitete er bei den Bregenzer Festspielen Boitos *Nerone*.

Erfolgreiche Konzerte und Gastspiele weit über die Grenzen Deutschlands hinaus trugen zum guten Ruf des Orchesters bei. Anfang 2021 wurde das Beethoven Orchester vom UN-Klimase-

kretariat (UNFCCC) zum »United Nations Climate Change Goodwill Ambassador« ernannt. Dies ermöglicht es dem Orchester gemeinsam mit dem Klimasekretariat neue Formen nachhaltiger Kulturarbeit im Sinne der 2017 formulierten 17 Nachhaltigkeitsziele der UN zu entwickeln. Im August 2021 wurde das Beethoven Orchester Bonn unter anderem für »seine partizipativen Konzepte und den Anspruch, mit dem Publikum und seinem Namenspatron Beethoven zu neuen musikalischen Ufern aufzubrechen« mit dem Europäischen Kulturpreis ausgezeichnet.



Melancolia

Um Elf 2

So 20/02/2022 11:00
Universität Bonn Aula

Lucienne Renaudin Vary
→ Trompete
Beethoven Orchester Bonn
Eugene Tzigane → Dirigent

10:15 Konzerteinführung

€ 29/25/23/18/15

Bei diesem Konzert erhalten
Schulklassen und Musikurse der
Mittel- und Oberstufe
Eintrittskarten für € 5/Schüler*in
(begrenzt Angebot)

In Kooperation:
Universität Bonn

RICHARD RODGERS 1902—1979

My funny Valentine

+

BERND ALOIS ZIMMERMANN 1918—1970

Trompetenkonzert

Nobody knows de trouble I see

+

JOHANNES BRAHMS 1833—1897

Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Zeit und Ewigkeit

Freitagskonzert 6

Fr 25/03/2022 20:00
Opernhaus Bonn

Christiane Karg → Sopran
Beethoven Orchester Bonn
Dirk Kaftan → Dirigent

19:15 Konzerteinführung
auf der Bühne

€ 34/30/26/21/17

Anton Bruckners Sinfonie Nr. 4
auch bei *Im Spiegel 3*

TOSHIO HOSOKAWA *1955

Blossoming 2

+

RICHARD STRAUSS 1864—1949

Vier letzte Lieder

+

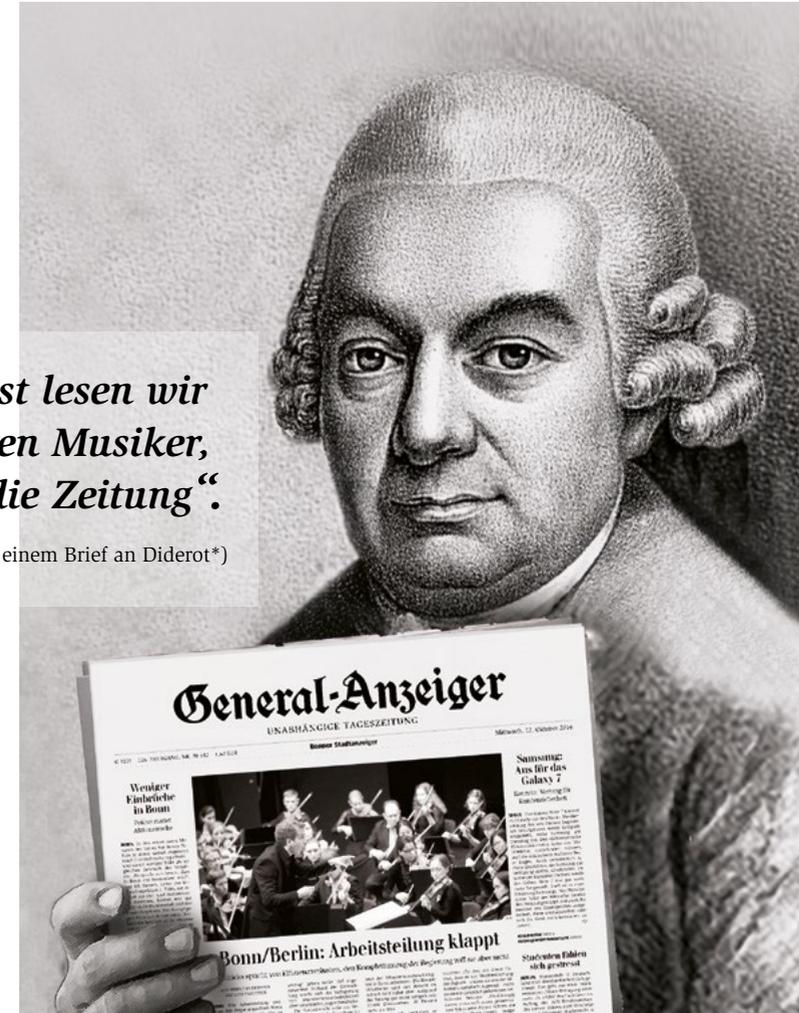
ANTON BRUCKNER 1824—1896

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur

Gestatten, Carl Emanuel Bach, Zeitungsleser

*„Zumindest lesen wir
ungebildeten Musiker,
Monsieur, die Zeitung“.*

(Carl Emanuel Bach in einem Brief an Diderot*)



*Als Antwort auf einen Brief Diderots, in dem dieser um Noten für seine Tochter bittet und auf seine Bedeutung als Schriftsteller und Verfasser der Enzyklopädie hinweist, schreibt Bach: „Monsieur, ich bin Hermandure, vielleicht sogar Ostgote, und dennoch ist mir der Name Diderot nicht unbekannt. Aber auch angenommen, ich wüsste weder vom Vater der zärtlichen Sophie, noch vom berühmten Herausgeber dieses bewundernswerten Buches, zumindest lesen wir ungebildeten Musiker, Monsieur, die Zeitung“.

Beethoven Orchester Bonn
Wachsbleiche 1 53111 Bonn
0228 77 6611
info@beethoven-orchester.de
beethoven-orchester.de

Generalmusikdirektor:
Dirk Kaftan

Redaktion:
Tilmann Böttcher

Texte:
Der Text zu *Sacre* ist ein Text von Tilmann Böttcher aus dem Programmheft 7 / 2013-14 der Augsburger Philharmoniker. Der Einführungstext und der Text zu den Schlagzeugkonzerten sind Originalbeiträge von Tilmann Böttcher für dieses Programmheft. Das Interview mit Martin Grubinger und Dirk Kaftan führte Tilmann Böttcher am 9. Juli 2021 per Zoom für das Spielzeitheft 21-22 des Beethoven Orchesters.

Fotos:
S. 10 Simon Pauly
S. 24 Simon Pauly

Druck:
Ledschbor Print Media GmbH

Das Programmheft des Beethoven Orchester Bonn ist auf 100%-Recyclingpapier, das nach FSC, Blauem Engel und EU-Ecolabel zertifiziert ist, gedruckt.

Gefördert durch

Wir freuen uns Sie wieder bei unseren Konzerten begrüßen zu dürfen. Zum Schutz aller Konzertbesucher*innen, Orchestermusiker*innen und Mitarbeiter*innen verfolgen wir in allen Spielstätten ein sorgfältig ausgearbeitetes, strenges Hygienekonzept gemäß der aktuell gültigen Corona-Schutzverordnung NRW. Bitte halten Sie Abstand und achten Sie auf die Händedesinfektion sowie die Hust- und Niesetikette. Innerhalb der Spielstätten ist eine medizinische Maske (sogenannte OP-Maske) oder FFP 2 Maske zu tragen. Diese darf nur zur Aufnahme von Speisen und Getränken an Tischen bzw. Stehtischen abgenommen werden. Die Veranstaltung wird unter den geltenden Hygienevorschriften durchgeführt. Kurzfristige Änderungen können nicht ausgeschlossen werden. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an das Einlasspersonal oder ein e/n Orchestermitarbeiter*in vor Ort. Weitere Informationen unter www.beethoven-orchester.de/service/ihr-besuch/

Wir möchten Sie bitten, während des gesamten Konzertes Ihre Mobiltelefone ausgeschaltet zu lassen. Wir bitten Sie um Verständnis, dass wir Konzertbesucher, die zu spät kommen, erst in der ersten Klatschpause einlassen können. In diesem Fall besteht jedoch kein Anspruch auf eine Rückerstattung des Eintrittspreises.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

Das Beethoven Orchester Bonn behält sich notwendige Programm- und Besetzungsänderungen vor.

€ 2

Welch ein Duett!

Smart. Günstig. Einfach.

BEETHOVEN • ENERGIE



24 Monate
Preisgarantie
sichern!

Perfektes Zusammenspiel: Mit unserer Beethoven-Energie sichern Sie sich nicht nur Strom und Erdgas zum Vorteilspreis, sondern schützen nebenbei noch nachhaltig Klima und Umwelt. stadtwerke-bonn.de/beethovenenergie

beethoven.jetzt

