

Sonderkonzert Capell-Compositeur

Saison 2023/2024

FREITAG **2.2.24** 20 UHR

HELLERAU – EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE

Jonathan Stockhammer



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

Sonderkonzert Capell-Compositeur

Saison 2023/2024



**SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN**

In Kooperation mit Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste.

Sonderkonzert Capell-Compositeur

Jonathan Stockhammer

Dirigent

Sächsische Staatskapelle Dresden

Programm

Georg Friedrich Haas (*1953)

»in vain« für 24 Instrumente

Schwebende Harmonien

»Eines der ersten bereits anerkannten Meisterwerke des 21. Jahrhunderts«, so befand Sir Simon Rattle über das einstündige Ensemblewerk »in vain« des Capell-Compositeurs Georg Friedrich Haas. Als Reaktion auf den Rechtsrutsch der österreichischen Regierung um die Jahrtausendwende entstanden, ist das Werk eine Studie musikalischer Gegensätze: Chromatischen Läufen, die sich atemlos aufwärts zu schrauben scheinen, stehen Abschnitte gegenüber, in denen das Saallicht vollkommen verlicht und schwebende mikrotonale Klangspektren die Hörenden umfängen.

Einführungsgespräch mit dem Komponisten 30 Minuten vor Beginn.

Bitte beachten Sie, dass es zu Momenten absoluter Dunkelheit und zum Einsatz von Stroboskoplicht kommen wird.



Jonathan Stockhammer

DIRIGENT

Der in Los Angeles geborene Jonathan Stockhammer ist ein Grenzgänger der Musik und beschäftigt sich mit derselben Leidenschaft mit sogenanntem klassischen wie auch zeitgenössischen Repertoire. Musik in ihrer Universalität zu begreifen und wertzuschätzen ist der Motor seiner Arbeit – große Musik ist für ihn nicht gebunden an ein bestimmtes Genre. Er liebt die Oper, das klassische Ballett und moderne Tanztheater genauso wie experimentelle Uraufführungen oder unkonventionelle Konzertformate, die verkrustete Strukturen zugunsten neuer Hörerfahrungen aufbrechen. Sein Talent, Musik zu erklären und das Publikum nicht nur als Resonanzraum, sondern als Dialogpartner zu begreifen, macht Musik neu versteh- und erlebbar.

Die Liste seiner Operndirigate weist ihn als Dirigenten aus, der komplexe Partituren und spartenübergreifende Produktionen als willkommene Herausforderung begreift und meistert. Im symphonischen Bereich hat Jonathan Stockhammer zahlreiche renommierte Klangkörper geleitet, darunter das London Symphony Orchestra, das Oslo Philharmonic Orchestra, das NDR Sinfonieorchester Hamburg, das hr-Sinfonieorchester, das Sydney Symphony Orchestra, das Seoul Philharmonic Orchestra, das Philharmonia Orchestra und die Tschechische Philharmonie. Er war auf Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Lucerne Festival, den Schwetzingen Festspielen, den Donaueschinger Musiktagen, der Biennale von Venedig, den Wiener Festwochen und Wien Modern zu Gast.

Jonathan Stockhammer studierte zunächst Chinesisch und Politologie, später Komposition und Dirigieren in seiner Heimatstadt Los Angeles. Noch während des Studiums sprang er für mehrere Konzerte beim Los Angeles Philharmonic ein und assistierte in der Folge dem Chefdirigenten Esa-Pekka Salonen. Mit Abschluss seiner Studien zog er nach Deutschland um und entwickelte enge künstlerische Beziehungen zu bekannten europäischen Ensembles wie dem Ensemble Modern, dem Collegium Novum Zürich und dem Ensemble Resonanz.

Auszeichnungen wie der ECHO Klassik für eine Einspielung mit Werken von Frank Zappa mit dem Ensemble Modern oder der Grammy für eine Live-Aufnahme mit Chick Corea, Gary Burton und dem Sydney Symphony Orchestra bezeugen es: Jonathan Stockhammer ist ein leidenschaftlicher Grenzgänger der Musik, der sich nicht in eine Schublade stecken lässt.

Georg Friedrich Haas

* 16. August 1953 in Graz

»in vain« für 24 Instrumente

ENTSTEHUNG

2000

WIDMUNG

Meinem verehrten Lehrer
Friedrich Cerha in Dankbarkeit
gewidmet

URAUFFÜHRUNG

29. Oktober 2000 im Funkhaus
Wallrafplatz in Köln durch das
Klangforum Wien unter der
Leitung von Sylvain Cambreling

BESETZUNG

2 Flöten (1. auch Piccolo,
2. auch Piccolo und Bassflöte),
Oboe, 2 Klarinetten (2. auch
Bassklarinette), Sopransaxophon
(auch Tenorsaxophon), Fagott,
2 Hörner, 2 Posaunen, Schlag-
zeug, Harfe, Akkordeon, Klavier,
Streicher

DAUER

ca. 70 Minuten

Mikrotöne und Spiralformen

Georg Friedrich Haas' »in vain«

Für das Hören von Musik sind melodische Linien, wohltemperierte Tonhöhenraster und der Akzentstufentakt ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Die Normtreppe entbindet vom Nachdenken über Gehbewegungen; die gewohnten Proportionen von Tonhöhen und Zeitmaßen in der Musik sind nicht dazu angetan, die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Beschaffenheit zu lenken. Der regelmäßige Puls und die Zwölftelung der Klavieroktave werden üblicherweise ebenso wenig als Besonderheit empfunden wie die Bestuhlung des Konzertsaals oder die Scheinwerfer über der Bühne.

Um sich der Komposition »in vain« von Georg Friedrich Haas zu nähern, kann man übrigens gleich bei den Scheinwerfern beginnen. In einer der beiden Fassungen des Stücks wird die Beleuchtung aus der gewohnten Unauffälligkeit hervorgeholt; die Lichtintensität ist in der Partitur vorgeschrieben und reicht von »konzertmäßiger Podiums- und Pultbeleuchtung« bis zu völliger Dunkelheit. Die im Finstern zu spielende Musik bringt dabei nicht nur Publikum und Ensemble in eine ungewohnte Lage, sondern zunächst auch den Komponisten: Erstens sollten sich die Stimmen relativ leicht auswendig lernen lassen, zweitens muss alles zu spielende mit dem Gehör kontrollierbar sein, und drittens ist es vergeblich, von einem unsichtbaren Dirigenten die Erfüllung seiner üblichen Aufgaben zu erwarten. Wenn wenige Minuten nach Beginn von »in vain« das Licht allmählich verschwindet, kommen die raschen, ineinander verwobenen Abwärtslinien des Anfangs zum Erliegen; es bleiben leise, liegende Töne übrig, die einander in mikrotonalen Schritten jeweils einen Halbton ausweichen. Die Musik – das bleibt auch in der Fassung ohne Lichtregie hörbar – bewegt sich in Nachtschwärze, orientiert sich von neuem, tastet sich vor.



Georg Friedrich Haas

»Fortschreiten, so was schreiten zu nennen, so was fort zu nennen. Sollte ich eines Tages, jetzt geht's los, einfach dageblieben sein, wo, statt, einer alten Gewohnheit folgend, auszugehen, um Tag und Nacht möglichst weit von mir zu verbringen, es war nicht weit. Vielleicht hat dies so begonnen.«

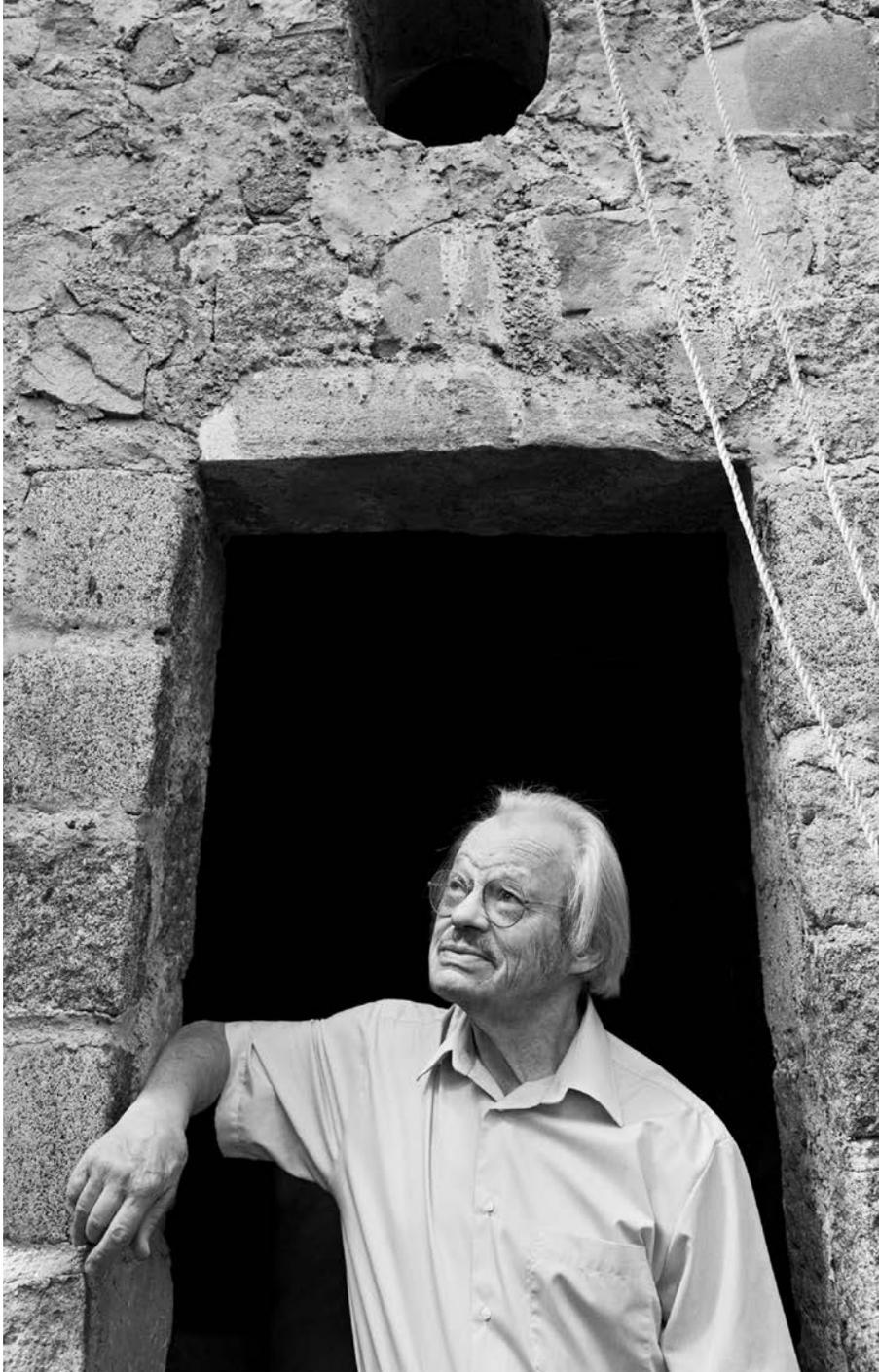
Samuel Beckett, »Der Namenlose«

»Eine Tradition mikrotonaler Musik gibt es nicht. Bis weit ins 20. Jahrhundert haben alle KomponistInnen, die mikrotonal komponierten, von neuem angefangen. Auch heute noch gilt es als etwas Ungewöhnliches, Mikrotöne einzusetzen. Es ist nötig, zu begründen, warum man Töne außerhalb des temperierten Systems verwendet.« (Haas, ÖMZ 6/1999) Diese Ungewohntheit ist oft Ansatzpunkt der Kompositionen von Georg Friedrich Haas. Nicht, dass er von sich behaupten würde, die Mikrotonalität neu zu erfinden, ganz im Gegenteil: Er lässt die Erfahrungen der – im Übrigen recht unterschiedlichen – Harmonik-Konzepte von zumindest Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Giacinto Scelsi, James Tenney und Harry Partch in sein Komponieren einfließen. Und ebenso wenig geht es Haas um die »Verbesserung« des temperierten Systems, etwa in Richtung auf den offensichtlichen Schönklang der »Just intonation«, der reinen Stimmung. Seine Musik lässt oft gerade die Differenzen zwischen Gewohntem und Möglichem hörbar werden, rückt genau das in den Mittelpunkt der Betrachtung, was unter Hörgewohnheiten verschüttet ist. Die erstaunliche Reduktion seines Ersten Streichquartetts – es gibt nichts, das der gängigen Vorstellung von Melodien entspräche; die Rhythmik beschränkt sich auf Beschleunigungen, Verlangsamungen und Steckenbleiben; die Tonhöhen beziehen sich auf nicht mehr als vier Grundtöne; und es gibt nur wenige Artikulationsweisen – verweist die Zuhörenden fast unweigerlich auf den Klang und auf die Form, lässt Zwischentöne von neuem hörbar werden.

»dann werde ich bevor ich mich von neuem am selben Punkt und ungefähr im selben Zustand wiederfinde nacheinander folgendes sein«

Samuel Beckett, »Wie es ist«

Einige Beispiele zur Verwendung von Mikrotönen aus »in vain« sind: In die »normale« temperierte Intonation des Beginns schleichen sich zunächst fast unbemerkt einzelne (hohe) Teiltöne; je dichter diese zu Spektren zusammengeformt werden, umso mehr entsteht den gleichmäßigen Halbtönen der temperierten Stimmung die Gegenwelt der natürlichen Teiltonreihe mit ihren mit zunehmender Höhe immer kleiner



Der Widmungsträger Friedrich Cerha vor der Kapelle Langegg.

werdenden Intervallen. Wie schon im Violinkonzert, stehen zwei harmonische Ausgangsmaterialien einander gegenüber: einerseits Ausschnitte von Obertonreihen, andererseits aus Tritonus und Quarte/Quinte gebildete Akkorde (wie sie sich häufig auch bei Wyschnegradsky finden). Erstere gehen im Wesentlichen von der Spieltechnik der Bläser aus; die Grundtöne werden oft von den tiefen Streichern gespielt. Auch die Harfe ist mikrotonal gestimmt, lediglich dem Klavier und dem Vibraphon bleiben die Obertonreihen unzugänglich. Die Beschleunigung des Tempos nach dem Ende der zweiten Dunkelphase wird schließlich so weit getrieben, bis in der Dichte der Tonfolgen der Unterschied zwischen diesen beiden Systemen wieder verschwindet.

Gerade im Übergang zu dieser letzten Dunkelphase kommt es auch zu Kombinationen verschiedener Obertonspektren – und damit zu hörbaren Reibungen. Beispielsweise spielen Hörner und Posaunen gleichzeitig das Intervall cis–e. Jedoch gehört diese kleine Terz einmal ins Spektrum des Grundtons A und einmal zum Grundton Fis (beide aus der temperierten Skala), was bedeutet, dass die beiden kleinen Terzen unterschiedlich groß sind und sich quasi ineinanderschachteln lassen, mit 1/6 beziehungsweise 1/12 Ton »Luft« – und mit entsprechenden Reibungen im Zusammenklang. Hatte Haas diese Bauweise ähnlich schon in »Nach-Ruf ... entgleitend ...« mit mikrotonal versetzten Grundtönen verwendet, so sind die Grundtöne bei »in vain« dem temperierten System entnommen – und lassen also nichts anderes hörbar werden als die in diesem verborgene Mikrotonalität.

»Ich hatte schon gut zehn Schritte gemacht, wenn man das Schritte nennen kann, nicht schnurgeradeaus natürlich, sondern in einem recht scharfen Bogen, der, ohne mich vielleicht genau an meinen Ausgangspunkt zurückzuführen, geeignet schien, mich haarscharf an ihm vorbeiziehen zu lassen, wenn ich mich nur daran halten würde. Ich hatte mich möglicherweise in eine Art umgekehrte Spirale verwickelt, ich meine, deren Schneckenlinien, anstatt weitläufiger zu werden, immer enger werden mussten, bis sie sich nicht mehr fortsetzen konnten, auf Grund der Art Raum, in dem ich mich zu bewegen gehalten war. In dem Moment wäre ich angesichts der praktischen Unmöglichkeit weiter zu gehen, wahrscheinlich genötigt gewesen, anzuhalten, zur Not auf die Gefahr hin, sogleich in entgegengesetzter Richtung wieder aufzubrechen, oder viel später, mich gewissermaßen losschraubend, nachdem ich mich fest verklemmt hätte.«

Samuel Beckett, »Der Namenlose«

Noch einmal: Für das Hören von Musik sind melodische Linien, wohltemperierte Tonhöhenraster und der Akzentstufentakt ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Schon subtile Abweichungen vom Normalmaß, perspektivische Verzerrungen, wie sie sich bei Treppen im Vatikan oder in Odessa finden, sorgen für Irritierungen. In einer berühmt gewordenen Lithographie verbindet Maurits C. Escher das obere und das untere Ende einer Treppe zu einer Art Wendeltreppe mit nur einer Umkreisung – und führt so einen unwirklichen Mikrokosmos der Ziellosigkeit vor. (Die eigentümlichen Bilder Eschers scheinen übrigens auch etymologisch mit »in vain« verwandt: Salvatore Sciarrino weist darauf hin, dass »Vanitas« früher eine übliche Bezeichnung für Stilleben als Genre der Malerei war.) Bei »in vain« – Englisch für »vergebens« – finden sich solche trügerischen Spiralen in mehrfacher Hinsicht. Bis hinein in kaum wahrnehmbare Details sind weite Teile des Stücks durch miteinander verwobene, »unendlich« absteigende Tonhöhenfolgen geprägt, wie sie sich ähnlich auch schon in »Wer, wenn ich schrie, hörte mich...« inden (nicht ohne Bezug zu den verschachtelten Aufwärtsglissandi in James Tenneys »For Anne Rising«). Gegen Ende des Stückes führt ein ausgedehntes Accelerando in sich selbst zurück. Schon im Ersten Streichquartett gibt es solche Spiralformen, wird ein Tremolo so weit verlangsamt, bis die Einzeltöne den zeitlichen Abstand der ursprünglichen Tremoloimpulse haben. Bei »in vain« werden großflächige, ausgedehnte Prozesse mit allmählichen Verwandlungen, trügerischen Spiralbildungen – sowohl in der Tonhöhenorganisation wie in der Zeitstrukturierung – sowie das »Zurückkehren in überwunden geglaubte Situationen« (Haas) zum Formprinzip.

»... mir absolut nicht erklären konnte, wie es gekommen, dass ich meiner eigenen Spur nachgeritten. Später wurde mir dies freilich klar. Was ich für fremde Reiterspuren gehalten, waren meine eigenen gewesen. Ohne Landmarke, ohne Wegweiser war ich im Zirkel herum – und während ich vorwärts zu kommen glaubte, rückwärts geritten.«

Charles Sealsfield, »Die Prärie am Jacinto«

Wie verhält sich »in vain« zur »Musique spectrale«? Einer Antwort ist vorauszuschicken, dass im gegenwärtigen Pariser Musikleben sogar erklärte Einzelgänger sich noch zu Komponistengruppen zusammenschließen; das ist in Österreich seit langem unüblich. Kritische Auseinandersetzungen (mit der Ahnentafel oder mit den Kollegen) sind hier verbreiteter als Manifeste, Ismen werden eher gemieden als Äquidistanz.

In Darmstadt lernte Georg Friedrich Haas 1980 die Klangwelten von Gerard Grisey und Tristan Murail durchaus schätzen. Den detaillierten Computeranalysen realer Klänge, die von beiden als Ausgangsmaterial für Instrumentationen herangezogen wurden, stand bei Haas aber die hörende Erfahrung des Gesamtklangs entgegen: »Ich vertraue Klanganalysen ebenso wenig, wie ich Reihentabellen vertraue«, sagt Haas, und verweist darauf, dass die Übertragung der analytisch entdeckten Teiltöne (etwa eines Posaunenklangs) in eine Instrumentation ohnehin zu völlig anderen Klängen führt. Der Vergleich mit den Reihentabellen trifft einen nicht unwesentlichen Aspekt des »Spektralismus«, ist doch der Serialismus einer der wesentlichen Referenzpunkte für Hugues Dufourts manifestartigen Text »Ästhetik der Transparenz. Spektrale Musik« von 1979 (gewissermaßen als Auseinandersetzung mit der Ahnentafel). Eine Vorliebe für Zahlen hat Georg Friedrich Haas durchaus; die implizite Zahlensymbolik reicht bei »in vain« bis in die Beziehung der Besetzungsgröße (24 Instrumente im Dunkeln plus Dirigent im Hellen) zum mikrotonalen Intervall 24:25 hinein. Trotz aller strengen Konstruktion gehört aber Serielle Musik deutlich weniger zu den Bezugspunkten des Musikdenkens von Georg Friedrich Haas als beispielsweise Alois Hábas Formideal des freien Schweifens ohne thematischen Zusammenhalt. Und als Quelle für instrumentierte Obertonreihen verweist Haas zuerst nicht auf Tristan Murail, sondern auf Franz Schubert.

es schneit, dann fällt der regen nieder,
dann schneit es, regnet es und schneit,
dann regnet es die ganze zeit,
es regnet und dann schneit es wieder.

Ror Wolf, »wetterverhältnisse«

BERNHARD GÜNTHER

Orchesterbesetzung

1. Violinen

Robert Lis / 1. Konzertmeister
Anselm Telle

2. Violine

Paige Kearl

Bratschen

Anya Dambeck
Ulrich Milatz

Violoncelli

Friedrich Thiele / Konzertmeister
Teresa Beldi

Kontrabass

Andreas Ehelebe / solo

Flöten

Sabine Kittel / solo
Eszter Simon

Oboe

Bernd Schober / solo

Klarinetten

Taavi Orro / solo,*
Christian Dollfuß

Saxophon

Tom Sanderman *

Fagott

Thomas Eberhardt / solo

Hörner

Jochen Ubbelohde / solo
Harald Heim

Posaunen

Jonathan Nuss / solo
Tomer Schwartz**

Schlagzeug

Simon Etzold
Huon Thomas Bourne Blue**

Harfe

Susanne Kabalan / solo,*

Akkordeon

Filip Erakovich *

Klavier

Leonard Martynek

* als Gast

** als Akademist/in

Vorschau



4. Kammerabend

DONNERSTAG 8.2.24 20 UHR
SEMPEROPER

Mitglieder der Sächsischen Staatskapelle und Gäste

Anton Arensky

Streichquartett Nr. 2 a-Moll op. 35

Dmitri Schostakowitsch

Klavierquintett g-Moll op. 57



6. Symphoniekonzert

ZUM GEDENKEN AN DIE
ZERSTÖRUNG DRESDENS AM
13. FEBRUAR 1945

DIENSTAG 13.2.24 19 UHR

MITTWOCH 14.2.24 19 UHR

SEMPEROPER

Christian Thielemann Dirigent

Julia Kleiter Sopran

Markus Eiche Bariton

Sächsischer Staatsopernchor
Dresden

Sächsische Staatskapelle
Dresden

Johannes Brahms

»Ein deutsches Requiem nach
Worten der Heiligen Schrift«
für Sopran, Bariton, Chor und
Orchester op. 45



**SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN**

IMPRESSUM

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann
Spielzeit 2023|2024

HERAUSGEBER

Die Sächsische Staatskapelle Dresden
ist ein Ensemble im
Staatsbetrieb Sächsische Staatstheater –
Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden

© Februar 2024

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Peter Theiler
Intendant der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer

REDAKTION

Emilia Ebert, Inna Klause

TEXT

Der Einführungstext von Bernhard Günther
ist ein Wiederabdruck mit freundlicher
Genehmigung des Autors.

BILDNACHWEISE

Marco Borggreve (4), Universal Edition (8),
Hertha Hurnaus (10), Oliver Killig (16),
Markenfotografie (16), Matthias Creutziger (17)

GESTALTUNG UND SATZ

schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK

Union Druckerei Dresden GmbH

Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht
werden konnten, werden wegen nachträglicher
Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Private Bild- und Tonaufnahmen
sind aus urheberrechtlichen Gründen
nicht gestattet.

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE



WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE