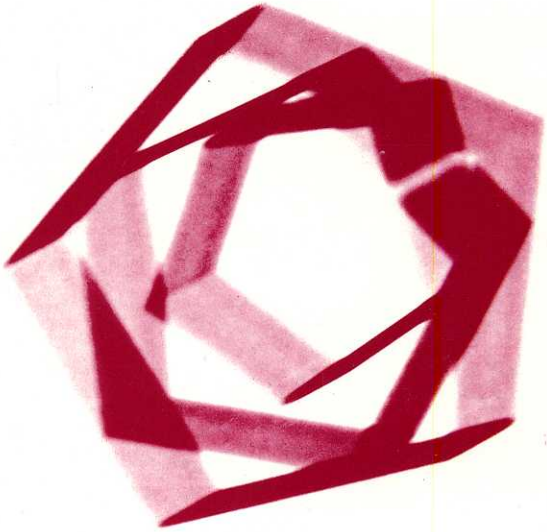
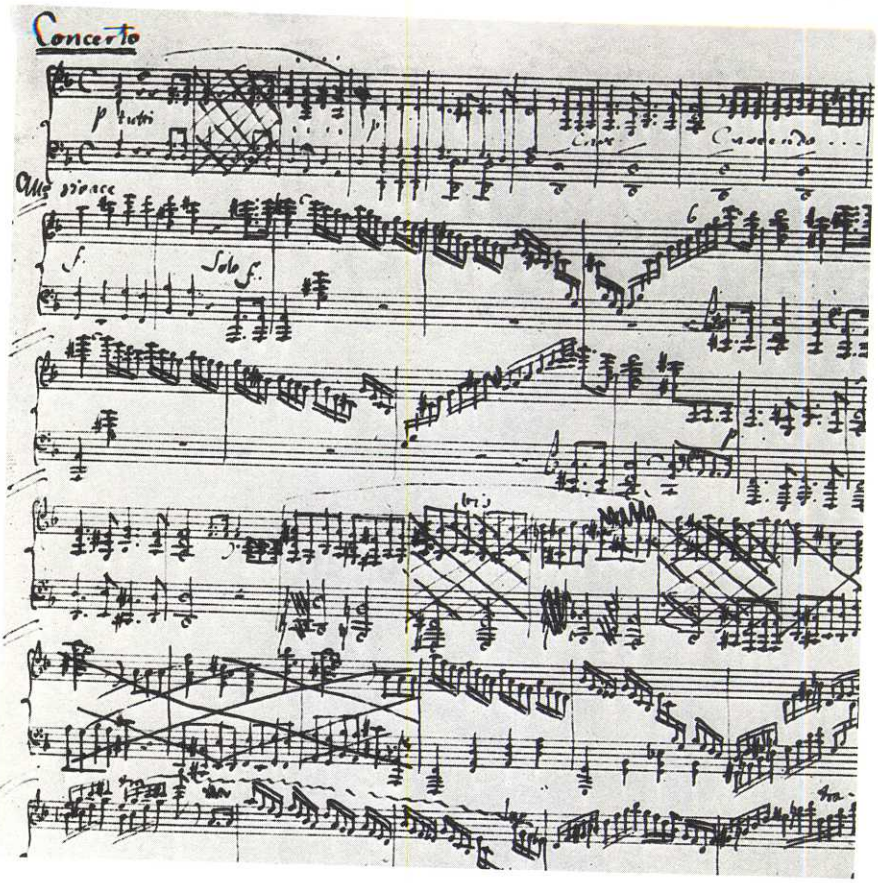
Berliner Philharmonisches Orchester



NEUE REIHE

PHILHARMONIE · KAMMERMUSIKSAAL
1988/89

Vom Umgang mit der Zeit



Die Zeit ist immer reif, es fragt sich nur wofür, sagt François Mauriac. Jahrtausende bedeuten oft wenig, eine Sekunde kann alles verändern. Im richtigen Umgang mit der Zeit erkennen wir ihren Wert und nutzen ihn.

Zum Beispiel Musik. Durch das Festlegen von Zeittakten hat der Mensch flüchtigen Melodien und Rhythmen eine Ordnung gegeben und damit das Zusammenspiel erleichtert. Das richtige Zeitmaß ermöglicht die konzertierte Aktion.

Zur richtigen Zeit das Richtige tun. Anforderungen, die auch an eine Bank zu stellen sind.

Deutsche Bank Berlin

BERLINER PHILHARMONISCHES ORCHESTER

Künstlerische Leitung Herbert von Karajan · Intendant Hans Georg Schäfer

PHILHARMONIE · KAMMERMUSIKSAAL
Dienstag, den 24. Januar 1989, 20 Uhr

Neue Reihe
2. Konzert

Leitung:

PETER KEUSCHNIG

Solisten

Otto M Zykan
Dieter Suttheimer
Hans Holzmann

Mitglieder des
Berliner Philharmonischen Orchesters

PHILHARMONISCHE PROGRAMMHEFTE
1988/89

Hans Werner Henze
(* 1926)

Sinfonische Variationen (1950)

Otto M Zykan
(* 1935)

Moderne Musik (1987)
(Aus: ‚Auszählreim')

Polemische Arie (1966)
(über A. Schönbergs Ausspruch: „Ich habe eine Erfindung gemacht, die die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre sicherstellt.")

Terzett der Räsonierer (1986)
(Aus: ‚Auszählreim')

Finale (1988)
(Aus: ‚Engels Engel')

Franz Schreker
(1878–1934)

Kammersymphonie
Langsam, schwebend – Allegro vivace –
Langsam, schwebend – Adagio – Scherzo.
Allegro vivace – Allegro vivace –
Langsam, schwebend – Adagio – L'istesso tempo

Rainer Pöllmann

Zu Hans Werner Henzes ‚Sinfonischen Variationen'

Die ‚Sinfonischen Variationen', entstanden im Jahr 1950, gehören nicht eben zu den bekanntesten von Hans Werner Henzes frühen Werken. Unter einem unglücklichen Stern stand freilich schon die Uraufführung des knapp zehnminütigen Orchesterstücks. Henze schrieb das Werk zur Eröffnung des Kleinen Hauses des Hessischen Staatstheaters in Wiesbaden, an das er erst kurz vorher als Hauskomponist und Kapellmeister verpflichtet worden war. Da sich der Orchestergraben für die relativ umfangreiche Besetzung als zu klein erwies, lagerte man Harfe, Celesta und Klavier auf die Bühne aus, wo sie indes der städtische Kämmerer als störend empfand und kurzerhand abräumen ließ. Henzes Protest verhallte ungehört, und so mußte der Komponist sein Werk in grotesk verstümmelter Form zu Gehör bringen. Die Abneigung des jungen und kritischen Künstlers gegen das (nicht nur) musikalische Establishment - das ihn gleichwohl bald darauf mächtig hofieren sollte - mag angesichts dieses Vorgangs sich beträchtlich vermehrt haben.

Die ‚Sinfonischen Variationen' gehören einer Periode in Henzes Entwicklung an, in der sich der frühere Fortner-Schüler von fremden Einflüssen freigemacht hat und zu einem genuin eigenen Ton gelangt ist. Hatte Henze in den ersten Jahren der wiedergewonnenen Freiheit nach der Nazi-Barbarei vor allem im Banne Paul Hindemiths gestanden, so hatte er sich doch bald schon von dieser Vaterfigur gelöst, befördert nicht zuletzt durch die zunehmende konservative Verkrustung des einstigen Enfant terrible der Neuen Musik, wie sie zumal im - von Henze heftig befehdeten - Vorwort zur Zweitfassung des ‚Marienlebens' offenbar wurde. 1948 lernte Henze, der sich schon vorher autodidaktisch mit der Zwölftontechnik beschäftigt hatte, in Darmstadt durch René Leibowitz Schönbergs Methode der ‚Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen' kennen und erlangte so, wie er 1953 sagte, „die Möglichkeit, die Gesetzmäßigkeiten zu verstehen und sie nach und nach für meine eigene Musik umzudeuten". Im Gegensatz zu zahlreichen seiner Altersgenossen geschah diese Anverwandlung jedoch in einer eher freien und undogmatischen Weise, die in ihrem Bestreben, auch traditionelle Momente in die Dodekaphonie zu integrieren, vor allem an das Vorbild Alban Bergs gemahnt.

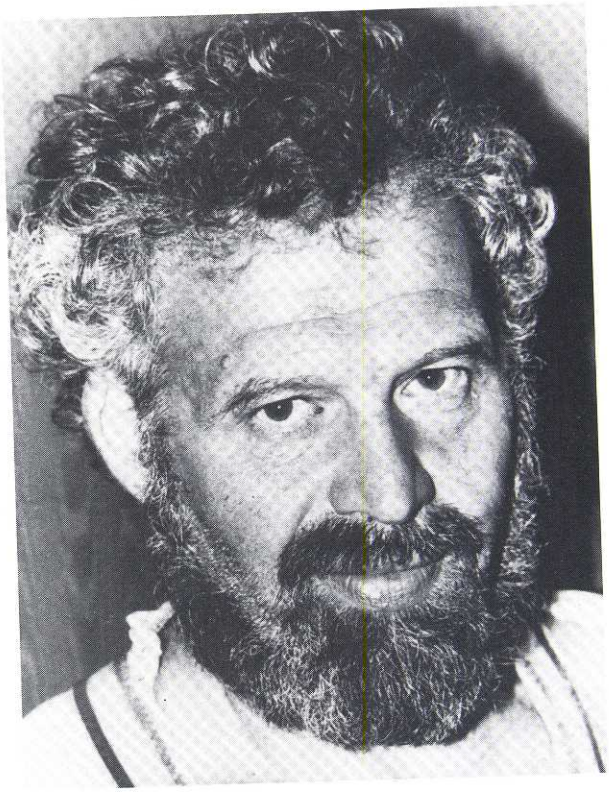
Entsprechende Verfahren finden sich auch in den ‚Sinfonischen Variationen', die reihenmäßig strukturiert sind, ohne doch sich allzu streng den Gesetzen der Zwölftontechnik zu unterwerfen. Auffällig ist zumal die Fülle der Terzen und Sexten, die in den Satz ein starkes tonales Moment einbringen - ein Stilmittel, das Anfang der fünfziger Jahre geradezu in Verruf geraten war. Folgerichtig tritt denn auch in der als Exposition der Variationenreihe dienenden ‚Introduktion' die Reihe als solche thematisch kaum in Erscheinung. Exponiert werden vielmehr, in einem weiträumigen, aufgefächerten Satz, einige für den weiteren Verlauf grundlegende Ausdrucksgesten: ein Streicherglissando gleich zu Beginn des Werks; prägnant rhythmisierte Tonrepetitionen in den Bläsern; kurze Motivfloskeln, bestehend zumeist aus Septimen und Nonen (den beiden Rahmenintervallen auch des Glissandos) oder, als deren Umkehrung, Sekundballungen.

In neun Variationen wird dieses musikalische Material nun verarbeitet, aufgespalten und kombiniert, verändert und aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln beleuchtet. So treten etwa die Terzen besonders im Hornthema der ersten Variation und in den pendelnden Begleitfiguren der vierten in Erscheinung, sind aber auch sonst durchweg zu finden. Die dritte Variation hingegen ist vor allem geprägt vom Gegensatz großräumiger Achtelketten und dichtgedrängter Sekundmotive. Ohnehin liegt mehreren der Variationen ein Kontrastprinzip zugrunde. Die fünfte Variation etwa thematisiert den Konflikt zwischen ausgreifenden Achtelketten in den Streichern und blockartig gesetzten Tonrepetitionen überwiegend in den Blechbläsern, wobei letztere zunehmend sich durchsetzen und die Violinen zum Schweigen bringen. Und auch die siebte Variation lebt vom Kontrast und dreimaligen Wechsel zwischen Schlagzeugabschnitten und aus Terzen aufgeschichteten kompakten Sept-Nonen-Akkorden. Bemerkenswert ist schließlich auch die abwechslungsreiche instrumentale Gewandung der Variationenreihe, die von einer wohlüberlegten Disposition der einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen kündet. Jede der Variationen erscheint in einer veränderten Klangfarbe. So kommen Celesta, Harfe und Klavier, gleichsam die drei konzertierenden Instrumente des Werks, die ob ihres glitzernden Klanges 1950 wohl ohnehin etwas ungewohnt gewirkt haben mögen, erst mit der zweiten Variation zum Einsatz. Die dritte ist dann den Bläsern und dem Klavier anvertraut, die vierte den Streichern und den Holzbläsern, bis mit der fünften und sechsten Variation wieder das gesamte Orchester zum Tragen kommt, wobei die Tremoli der sechsten Variation einen etwas unwirklichen Charakter verleihen. Die beiden folgenden Variationen stehen vor allem auch im Zeichen des Schlagzeugs, bis die Schlußvariation in immer stärker sich verbreiterndem Tempo zu einer prächtigen Schlußsteigerung ansetzt und mit machtvollen Akkorden des ganzen Orchesters das Werk beschließt.

Otto M Zykan

Stichworte zur Biographie

1935	am 29. April in Wien geboren
1947	Eintritt in die Musikakademie Wien, Studium in Klavier und Komposition (bei Karl Schiske)
1955	Kompositionspreis der Österreichischen Musikzeitschrift
1957	Auszeichnung beim Genfer Klavierwettbewerb
1958	1. Preis beim Darmstädter Klavierwettbewerb für zeitgenössische Musik
1960	Musik zur Verfilmung des Salzburger Großen Welttheaters (Hugo von Hofmannsthal) für das Norddeutsche Fernsehen
1961	Kompositionspreis bei den Innsbrucker Jugendkulturwochen für ‚Klavierkonzert'
1965	Gründung der ‚Salonkonzerte', wodurch in Wien ein überraschend großes Publikum für das Neue Musiktheater gewonnen wird. Aufführung des Balletts ‚Kammermusik für 12 Instrumente' im Rahmen der Wiener Festwochen
1966	Uraufführung der Opernode ‚Singers Nähmaschine ist die beste'; der große Erfolg ermöglicht den Sprung zum freischaffenden Komponisten



1967	‚Kryptomnemie' unter Bruno Maderna ‚Inscene 1' als Österreich-Beitrag bei der Pariser Biennale
1968	Uraufführung der ‚Polemischen Arie' beim Carinthischen Sommer Schallplatteneinspielung des Klavierwerks von Arnold Schönberg
1971	Letzter Klavierabend (im Rahmen der Wiener Festwochen). Intensive Auseinandersetzung mit dem Musiktheater in Praxis und Theorie
1971	Einladung zur ‚Experimenta Frankfurt' und zum ‚Warschauer Herbst'
1974	‚Lehrstück am Beispiel Schönbergs', abendfüllende Musiktheater-Aktion im Auftrag des Steirischen Herbstes und des ORF zum 100. Geburtstag Schönbergs
1975/76	Arbeit an mehreren Filmprojekten als Regisseur, Komponist und Drehbuchautor
1977	‚Symphonie aus der heilen Welt' im Auftrag der Grazer Oper
1979	‚Symphonie aus der heilen Welt' als Festwochenproduktion im Theater an der Wien
1980	‚Kunst kommt von Gönnen' im Auftrag der Stuttgarter Oper
1981	Filmprojekt ‚Kunst kommt von Gönnen', TV-Ausstrahlung im WDR, Hessischen Rundfunk, SRG, ORF
1982	‚Cellokonzert'
1983	Erster Auftritt in New York (mit ‚Improvisation')
1984	TV-Produktion ‚Orgel der Barbarei'
1985	Musik zu den Burgtheaterproduktionen ‚Hochzeit' (Canetti) und ‚Hamlet' (Shakespeare)
1986	‚Auszählreim' (abendfüllende Opernproduktion) im Rahmen des Steirischen Herbstes an der Grazer Oper

Otto M Zykan

Anmerkungen zu den ‚Peripathesen'

Die vier zur Aufführung gelangenden ‚Peripathesen' haben – wenn auch in verschiedenen Abstufungen – einiges gemeinsam: Tonhöhenorganisation, Text und Choreografie sind in einer Weise verknüpft, die nicht auf wechselseitige Interpretation hinzielt. Wort, Ton und Bewegung werden wesentlich gleichzeitig erfunden, wenn sie nicht überhaupt von einem zentralen Punkt aus gleichwertig gesteuert werden. (In den meisten Fällen markiert der Bewegungsablauf eine strukturelle Veränderung der Tonhöhenorganisation). Allfällige Analogien haben den Zufall als Ursache.

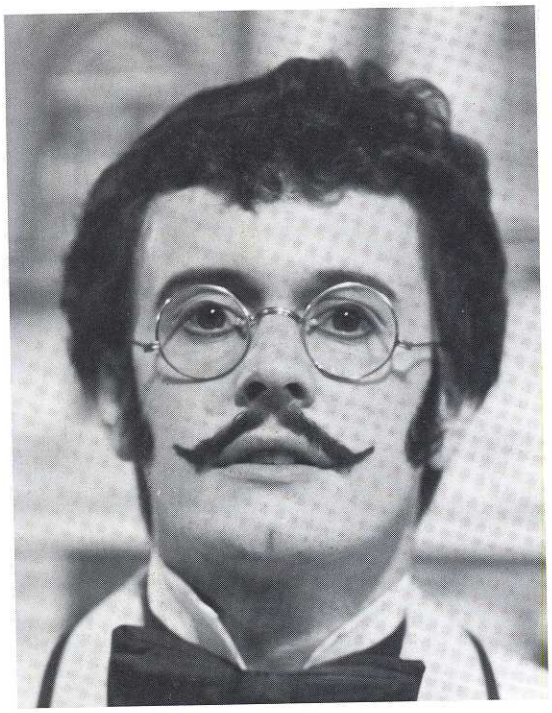
Gemeinsam ist allen Stücken eine polemisch kritische Tendenz, wenngleich sicherlich mein primäres Anliegen das ‚Theatralische', das ‚Heiter Bewegte' ist.

Es scheint mir aber ‚erlaubt', im 1. Stück (‚Moderne Musik') vordergründig eine ironische Auseinandersetzung mit der Allerweltsmoderne, oder den trivialen Positionskämpfen um den (Bühnen-)Vordergrund zu sehen.

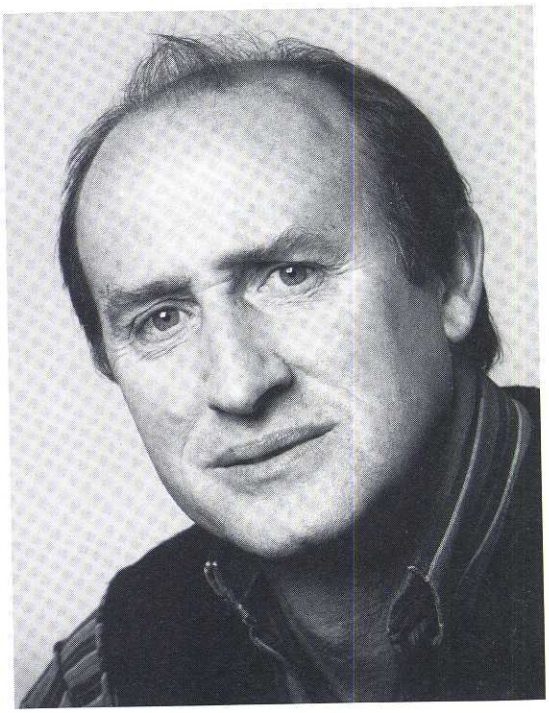
In der ‚Polemischen Arie' interessierte mich sicher mehr die serielle Anordnung des Sprachmaterials (seine Verdichtung im klanglichen und inhaltlichen Sinn). Das heißt aber nicht, daß ich eine vordergründig politische Wirkung des Stücks auf den Zuhörer unpassend fände.

Dasselbe gilt für das ‚Terzett der Räsonierer': neben der Verdichtung von Gesprochenem zu Musikalischem ging es mir auch um die Fixierung eines Nörglertyps, der in Wien in unzähligen Exemplaren beheimatet ist.

Am wenigsten organisiert ist das ‚Finale'. Wenn auch die Hutszene unabhängig von Text und Musik konzipiert ist – und sich auch hier Analogien eher zufällig ergeben, – ist doch die ganze Anlage des Stücks eher melodramatisch im herkömmlichen Sinn, und sollte so als ein Gegenbeispiel funktionieren.



Hans Holzmann
(Szenenfoto aus ‚Don Pasquale')



Dieter Suttheimer

Hans Holzmann und Dieter Suttheimer sind führende Kräfte der Grazer Oper. Sie waren mit Zykan die Hauptakteure an der Opernproduktion ‚Auszählreim' des Steirischen Herbstes. Suttheimer unterrichtet auch in der Grazer Musikhochschule und hatte zuletzt in der Siegfried-produktion des Salzburger und Grazer Opernhauses als Mime einen außerordentlichen Erfolg. Zykan lebt als freischaffender Komponist und Autor in Wien. Er hält sich 1989 auf Einladung des DAAD in Berlin auf.

Seit seiner ‚Peripathese': ‚Singers Nähmaschine ist die Beste' (Mitte der sechziger Jahre), in der Zykan als einer der Ersten versuchte zu einem Gesamtkunstwerk zu gelangen, in dem die verschiedenen Künste auch strukturell miteinander verzahnt sind, nimmt Zykan einen führenden Platz in der Musiktheaterszene ein. Bei ihm beeinflussen und bedingen Musikstruktur, Text, Gestik und Aktionen einander in besonders konsequenter Weise, übernehmen wechselseitig Struktur und Ordnungsprinzipien, ordnen aber auch das Ambiente des Theatermachens (die täglichen Banalitäten und Aktionen) in die Planung der Komposition ein. Die bereits dadurch latent vorhandene gesellschaftskritische Komponente erfährt durch beißende Ironie und satirische Betrachtungen der Umwelt noch eine beträchtliche Ergänzung.

Hartmut Krones

Helge Grünewald

Franz Schreker: Kammersymphonie

Die ‚Kammersymphonie in einem Satz, für sieben Bläser, elf Streicher, Harfe, Celesta, Harmonium, Klavier, Pauke und Schlagwerk' – so die vollständige Bezeichnung auf dem Titelblatt der gedruckten Partitur – komponierte Franz Schreker im Dezember 1916 für den Lehrkörper der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Die ungewöhnliche Besetzung hängt mit dem Anlaß der Entstehung zusammen. Schreker schrieb das Werk für die Feiern zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Akademie, an der er seit 1912 Komposition unterrichtete. Die Uraufführung des „seltsam buntschillernden, farbenfreudigen Orchestergemäldes" (Biograph Julius Kapp) fand am 12. März 1917 unter Leitung des Komponisten statt. Ausführende waren Professoren der Hochschule und Mitglieder der Wiener Philharmoniker.

Die Kammersymphonie liegt zeitlich gesehen zwischen den beiden Opern, die Schreker seinen größten Erfolg brachten, den ‚Gezeichneten' und dem ‚Schatzgräber'. Sie ist das einzige symphonisch konzipierte Stück und zugleich doch kein Fremdkörper inmitten der musikdramatischen Werke, die für den Komponisten die ‚Hauptsache' waren. In seinen Skizzen bezeichnete Schreker das Stück zunächst als ‚Tondichtung'. 1915 hatte er mit den Arbeiten zu einer weiteren Oper ‚Die tönenden Sphären' begonnen. Er vollendete nur ein Particell, aber nicht die Oper – aus guten Gründen, wie Gösta Neuwirth darlegt: denn „es gelang ihm nicht, musikalisch den Bannkreis der ‚Gezeichneten' zu überschreiten. Die Wirkung dieser Oper reicht über die ‚Tönenden Sphären' bis in die Kammersymphonie hinein: das symphonische Werk wurde zum – von Klang und Natur überwachsenen – Ruinenfeld der ‚Tönenden Sphären' wie es Musik und Personen der ‚Gezeichneten' meisterhaft beschwört".

Wie die Schönbergsche Kammersymphonie ist die Schrekersche einsätzig angelegt. Doch damit und mit der Vorliebe für die Wiederholung von Teilen der Form sind die Gemeinsamkeiten erschöpft. Theodor W. Adorno betonte: „In äußerstem Gegensatz zu Schönbergs Stück ist die Faktur durchweg homophon, zuweilen unverkennbar wienerisch getönt. Das Orchester wirkt keineswegs solistisch, sondern wie ein umfangreicher Klangkörper; besonders dank der ebenso kunstvollen wie diskreten Benutzung des Harmoniums . . ."

Schreker bricht nicht mit der Tradition, stellt sie aber doch in Frage. Auf die Einleitung mit den charakteristischen Dur-Moll-Wechseln folgt ein zweiteiliger Hauptsatz, an dessen Ende zunächst wieder die Einleitung steht. An der Stelle der gewohnten Durchführung steht ein Scherzo mit Trio, das „deutlich als Folge von gleichsam szenischen Bildern komponiert" (Neuwirth) ist. Mit der Wiederaufnahme der Einleitungstakte folgt nun aber keine Reprise, sondern ein durchführungsartiger Teil. Zu den formalen Besonderheiten gehört, daß die Coda sich nicht auf die Einleitung bezieht, sondern deren (abgewandelte) Wiederaufnahme. So erweist sich die Musik noch am Ende „spröde gegen die Maßstäbe, die man selbstgewiß von außen an sie heranbringt" (Theodor W. Adorno). Hinter der vermeintlich übersichtlichen Form „verbirgt sich eine Unzahl verwirrender Ereignisse" (Eckhardt van den Hoogen).

Die Besetzung ist nicht auf 23 solistische Instrumentalisten festgelegt. Zur Aufführung in größeren Räumen gibt Schreker in der Partitur Hinweise für die Verstärkung der Streicher ‚bei einzelnen Stellen'. Für den Fall einer symphonischen Vergrößerung hat er in der Partitur Solo- und Tuttipassagen genau bezeichnet.