

Kölner Sonntagskonzerte
Musik der Zeit – Pierre Boulez zum 100.

Magali Simard-Galdès
Erik Bosgraaf

WDR Sinfonieorchester
Jonathan Nott

Sonntag
9. März 2025
18:00



Bitte beachten Sie:

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen unbedingt aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste den Künstlern und den anderen Gästen gegenüber.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

Kölner Sonntagskonzerte
Musik der Zeit – Pierre Boulez zum 100.

Magali Simard-Galdès *Sopran*
Erik Bosgraaf *Blockflöte*
Jorrit Tamminga *Electronic*
Thomas Koopmans *Klangregie*

WDR Sinfonieorchester
Jonathan Nott *Dirigent*

Kornelia Bittmann *Moderation*

Sonntag
9. März 2025
18:00

Pause gegen 18:35
Ende gegen 20:10

PROGRAMM

Olga Neuwirth *1968

Tombeau I (2024)

für Orchester und Sample

Deutsche Erstaufführung

Kompositionsauftrag von WDR, Radio France,

Ircam-Centre Pompidou und Lucerne Festival

mit Unterstützung der Pierre Boulez Foundation

Pierre Boulez 1925–2016 / Erik Bosgraaf *1980

Dialogue de l'ombre double

für Klarinette und Tonband. Autorisierte Bearbeitung

für Blockflöte und Tonband von Erik Bosgraaf

Pause

Pierre Boulez

Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) (1957–90)

für Sopran und Orchester. Text von Stéphane Mallarmé

I. Don

II. Improvisation I

III. Improvisation II

IV. Improvisation III

V. Tombeau

DIE TEXTE VON PLI SELON PLI

Pierre Boulez

Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) (1957–90)

für Sopran und Orchester

Gedichte von Stéphane Mallarmé

Don [du poème]

Je t'apporte l'enfant d'une nuit
d'Idumée !

[Noire, a l'aile saignante et pâle,
deplumée,

Par le verre brûlé d'aromates et
d'or,

Par les carreaux glacés, hélas!
mornes encor,

L'aurore se jeta sur la lampe
angélique.

Palmes! et quand elle a montré
cette relique

A ce père essayant un sourire
ennemi,

La solitude bleue et stérile a frémi.

O la berceuse, avec ta fille et
l'innocence

De vos pieds froids, accueille une
horrible naissance:

Et ta voix rappelant viole et
clavecin,

Avec le doigt fané pressera-tu le
sein

Par qui coule en blancheur sibylline
la femme

Pour les lèvres que l'air du vierge
azur affame ?]*

...basalte... ..y... ..échos... ..et... ..
une... à... ..écume... ..mais...

...laves... ..épaves...

...selon nul ventre... enfui... ..blême...

...d'autrefois se souvient... ..qui sans
espoir... ..resplendi... ..vivre...

...pour n'avoir pas... ..c'est lui...
...hiver... **

Gabe [des Gedichts]

Ich bringe dir das Kind aus Edoms
Nacht geboren!

[Mit Flügeln blutig-bleich schwarz
federlos-verloren

Und durch das Fensterglas gebeizt
von Gold und Duft

Vereiste Scheiben ach! wie eine
bleiche Gruft

Die Morgenröte sich mit meiner
Lampe paarte.

Triumph! und als sie die Reliquie
– die zarte –

Dem Vater wies der nur ein
feindlich Lächeln fand

Lief blau ein Schauer durch das
unfruchtbare Land. –

Die ihre Tochter wiegt – an kühlem
Wandel reine.

Empfange mütterlich das Kind aus
grausem Schreine:

Du Stimme voll Gesang – Klavier
und Geigenklang –

Wirst du auch aus der Brust mit
Fingern bleich und bang

Das sybillinisch Weiße – das
Weibliche – nun spenden

Den Lippen die im Glanz des Azurs
sonst verenden?]*

...Basalt... ..drüber... ..Echos... ..
und... ..ein... ..an... ..Schaum...

...doch... ..Lava... ..Trümmern...

...aus ihrem Schoß allein...

...bauscht sich... ..dem klaren...

...der so gedenken mag... ..im
hoffnungslosen Ringen... ..
erglänzt... ..leben...

...der nicht verstand... ..er ist es...
...Winter... **

* *Der in Klammern [] gesetzte und in hellerer grauer Schrift dargestellte Gedichttext wird nicht gesungen.*

** *Die drei Gruppen von Wörtern sind der Improvisation III, II, und I entnommen.*

Improvisation sur Mallarmé I

Le vierge, le vivace et le bel
aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup
d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous
le givre
Le transparent glacier des vols qui
n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient
que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se
délivre
Pour n'avoir pas chanté la région
où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi
l'ennui.

Tout son col secouera cette
blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui
le nie,
Mais non l'horreur du sol où le
plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat
assigne,
Il s'immobilise au songe froid de
mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Improvisation sur Mallarmé II

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un
blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Improvisation über Mallarmé I

Der jungfräuliche der lebendig-
schöne Tag
Wird er mit mildem Wehn und
Trunkenheit der Schwingen
Aus dem erstarrten See die Flüge
wiederbringen
Der klaren Gletscher nicht
erblühten Flügelschlag!

Der stolze Schwan erliegt der so
gedenken mag
Der Herrlichkeit von einst im –
hoffnungslosen Ringen..
Der nicht verstand das Land des
Lebens zu besingen
Als unfruchtbarer Glanz des
Winters auf ihm lag.

Des Vogels Hals verdreht sich
schrill im weissen Krampfe
Es bricht der Raum herein in
seinem Todeskampfe
Nicht mehr der Erde schmach die
sein Gefieder hält.

Gespentisch packt ihn wild der
Tumel seines Wahnes
Im kalten Traume der Verachtung
dieser Welt
Erstarrt er fremd hinauf ins
Sternenbild des Schwanes.

Improvisation über Mallarmé II

Ein Vorhang öffnet zweifelnd sich
Das höchste Spiel zu offenbaren
Um statt des Bettes zu gewahren
Nur ewge Leere lästerlich.

Das Rankenwerk um Stich für Stich
Dem weißen Muster zu willfahren
Bauscht sich zum Fenster hin –
dem klaren.
Das von der Gruft ins Freie wich.

Wer solchen goldnen Traum
erschaute
Bei dem schläft traurig eine Laute
Ein Innen aus Musik allein

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

Improvisation sur Mallarmé III

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perte haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

Tombeau

[Le noir roc courroucé que la bise
le roule
Ne s'arrêtera ni sous de pieuses
mains
Tâtant sa ressemblance avec les
maux humains
Comme pour en bénir quelque
funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier
roucoule
Cet immatériel deuil opprime de
maints
Nubiles plis l'astre mûri de
lendemains
Dont un scintillement argentera la
foule.

Als brauche man zum Licht zu
schweben
Nur ihrem Schoß entsprossen sein
Als ihres Leibes Frucht zu leben.

Improvisation über Mallarmé III

An schwerer Wolke träger Last
Aus Lavablöcken und Basalten
Wo keine Echos je erschallten
Dem Horn des dumpfer Ton
verblasst

Welch Untergang (O Schaum du
hast
Was du erschaut für dich behalten)
Als Heiligstes da Trümmer prallten
Riss ihn hinab den nackten Mast

Vielleicht ein andres – wilden
Mutes
Um den Verlust des höchsten Gutes
Und der Vernichtung die misslang

In weißen Haares leichter Ranke
Aus ungestillter Gier verschlang
Des jungen Meerweibs
Schuppenflanke.

Grab

[Der schwarze Fels voll Zorn dass
Sturm ihn schüttele – rolle
Kommt nicht zur Ruhe auch nicht
unter frommer Hand
Die seine Menschlichkeit ertastet
und umspannt
Als ob sie seine Form die spröde
segnen wolle.

Hier wo die Taube gurrts umschließt
die trauervolle
Vergeistigung wohl oft mit faltigem
Gewand
Bräutlich den reifen Stern des
ruhmvoll rascher Brand
Dereinst die Menge noch verklären
wird – die tolle.

Qui cherche, parcourant le solitaire
bond
Tantôt extérieur de notre vagabond
–
Verlaine ? Il est caché parmi
l'herbe, Verlaine

A ne surprendre que naïvement
d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son
haleine]*
Un peu profond ruisseau calomnié
la mort.

Wer trifft auf seinem Sprung durch
diese Einsamkeit
Den Vagabunden kaum geflohen
und schon weit –
Verlaine? Unser Freund Verlaine ist
verschwunden

Und sucht im Grase so gelassen
wie sichs bot
Der Mund nicht trinkend und nicht
atemlos hier unten]*
Ein seichtes Wässerlein –
verleumdet oft – den Tod.

* *Der in Klammern [] gesetzte und und in hellerer grauer Schrift dargestellte Gedichttext wird nicht gesungen.*

Übersetzung: Carl Fischer

ZU DEN WERKEN

Zum ersten Mal begegnen sie sich im Dezember 1998 in Paris. Olga Neuwirth – sie lebt damals in Venedig – hat neben Salvatore Sciarrino, Peter Eötvös und George Benjamin von Pierre Boulez einen Kompositionsauftrag erhalten, um die geplante »Boulez 2000«-Tournee mit dem London Symphony Orchestra (Antwerpen, Brüssel, Cagliari, Edinburgh, Köln, London, Luzern, New York, Paris, Salzburg, Wien) durch ein neues Werk zu bereichern. Es gibt also einiges zwischen ihr und Boulez im Musée d'Orsay zu besprechen, vor allem was die Komponistin, deren noch zu schreibendes Stück zwischen Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* und Gustav Mahlers *Sechster* »gequetscht« sein soll, tun darf und was nicht. »Absichtliche Zerstörung eines jungen Komponisten und Demonstration seines Scheiterns?«, resümiert Neuwirth abends in ihrem Tagebuch, das sie 2003 unter dem Titel *Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal* veröffentlicht: »Das kann ich ihm nicht gleich sagen, so höre ich weiter zu. Dann erklärt er mir, dass ich wegen der Überanspruchung der Bläser bei Mahler kein Blech verwenden darf. Was, das auch noch? Verstehe ich zwar als Ex-Blechbläserin, aber ... Mein Vorbild ein Pragmatiker? Ohne mein geliebtes Blech, wie soll ich mich denn da klanglich durchsetzen gegenüber den übergroßen Meistern? Bin ehrlich gesagt sprachlos. Er lächelt mich leicht teuflisch, ob meines anscheinend etwas verzweifelten Blickes, an. Wohl keine Widerrede angesagt.«

Das Monate später aus diesem Gespräch hervorgegangene Resultat für Streichorchester, Schlagzeug und Celesta heißt *Climamen/Nodus*, das Neuwirth dem pragmatischen Vorbild zu dessen 75. Geburtstag widmet. Aber es dauerte noch einige Zeit, ehe sich die beiden gemeinsam die Partitur ansehen. Das geschieht dann im Dezember 1999. Diesmal in Boulez' Gründerzeitvilla in Baden-Baden, wo er seit 1958 wohnt, wenn er nicht anderswo auf der Welt unterwegs ist. Sie sprechen über die Partitur, Boulez merkt einige Problemzonen an, die es noch zu lösen gilt, sie reden über Hermann Melville, dessen Literatur beide überaus schätzen und einiges mehr. Ein weiteres Zusammentreffen der beiden ergibt sich zwei Jahre später in der Schweiz. Sie sind zusammen »composers-in-Residence« beim »Lucerne Festival, Sommer 2002«, stehen dort mit ihrer Musik und ihrem Wort Rede und Antwort; überdies diskutieren sie gemeinsam mit der

Rundfunk-Redakteurin Corinne Holtz vom Schweizer Radio DRS über ihre jeweiligen musikalischen Ideen, ästhetischen Erlebnisse, sozialen Erfahrungen; sie sprechen über Verbindendes und Trennendes. So unterscheidet die beiden, was sie auf eine einsame Insel mitnehmen: Boulez hätte nichts dabei – »Ich habe alles im Kopf« –; Neuwirth hingegen »würde alles mögliche mitnehmen, ich kann mich so schwer entscheiden«. Einige Jahre später – 2010 anlässlich Boulez' 85. Geburtstags – greift sie diese knappen Äußerungen in einer Gratulationsnote nochmal auf und konstatiert: »Boulez würde der festgefügtten Normalität / der Norm entkommen und eine Grenzüberschreitung zu unberührten Stränden der Utopie erreichen, würde ankommen auf der Insel, weil er keinen Ballast mit sich trägt. Und wenn, nur im Hirn. Ich aber würde die Insel nicht erreichen, würde zwar anrudern gegen das Gewicht der Dinge, bis der Irrsinn kommt, aber vor der Insel untergehen.« Kurz nach Boulez' Tod am 5. Januar 2016 in Baden-Baden erscheint in der *ZEIT* ein Nachruf von Olga Neuwirth, den sie mit dem Credo beschließt: »Für mich ist er eine vorbildliche Autorität, eine natürliche Autorität ohne Allüren und Arroganz. Und mit feiner Ironie. Und gleichzeitig eine stetige Ahnung von möglicher Freiheit.«

Mit zwei 2024 fertiggestellten Orchesterstücken, die für das Pierre-Boulez-Jubiläumsjahr 2025 entstanden sind, greift Olga Neuwirth den Dialog mit dem Komponisten-Dirigenten erneut auf. Sie heißen *Tombeau I* und *Tombeau II. Hommage à Pierre Boulez*; beide Werke sind miteinander verwandt, unterscheiden sich aber in der Form. Das kürzere Stück, *Tombeau II*, bezieht sich auf Boulez' Klavierstück *Notation IX* (1945), von dem er allerdings nicht wie von anderen seiner *Notationen* eine Orchesterfassung vorgenommen hat: zu kurz sei es für das große Orchester. Diesen Zweifel im Ohr entscheidet sich Neuwirth, da der Bezug zu *Notation IX* Basis des Kompositionsauftrags ist, für eine ziemliche Zeitdehnung des Originals und zusätzlichen Vergößerungen von einigen rhythmischen, figurativen Details, was durch die Übertragung ins Orchester imposante Klangsichtungen und Nachhalleffekte mit sich bringt. Zudem verwendet sie – auch als Referenz an Boulez' intensive Wagnerrezeption – ein extrem ausgedehntes, langsames Crescendo, eine Steigerungsdramturgie, die final in einem starken Aufschrei mündet.

In dem etwa vier Minuten längeren Schwesterwerk *Tombeau I*, in dem Olga Neuwirth andere Facetten der Boulez'schen *Ecriture* be- und verarbeitet, ist der Orchesterapparat um elektronische Sample-Sounds und um eine speziell gestimmte E-Gitarre erweitert – sonore Hinweise auf Boulez' Klangforschungen an dem von ihm Ende der 1970er Jahre gegründeten Pariser IRCAM, dem Institut de recherche et coordination acoustique/musique, und auf seine zwiespältigen Beziehungen zu dem frühen elektrischen Instrument Ondes Martenot, das er als junger Musiker selbst gelegentlich bei einigen Aufführungen von Werken seines Lehrers Olivier Messiaen gespielt hat. Gemeinsam ist beiden »Grabsteinen« neben den eingeschriebenen Referenzen an Pierre Boulez der orchestrale Aufschrei, der in *Tombeau I* jedoch nicht das Ende des Werkes markiert, sondern hier die Initiale für den nun einsetzenden Prozess des allmählichen Verlöschs bildet.

Tombeau heißt im Übrigen auch der letzte Satz von Pierre Boulez' *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* für Sopran und Orchester. In diesem zwischen 1957 und 1962 komponierten Stück, einem Schlüsselwerk in Boulez' Œuvre, verdichten sich »Falte um Falte« Atmosphäre und Ahnung. Vage Bilder werden konkreter, nehmen Konturen an – Entfaltung und Nachklang. Die fünfsätzig Gesamtform (*Don – Improvisation I-III – Tombeau*) gleicht einem Flügelaltar: zwei großbesetzte Außensätze, nuancenreiche, subtil gestaltete orchestrale Nebel, durchwoben von raren, sanften Vokalpassagen – Vorwegnahmen und Resümees. Im Mittelteil des Triptychons – drei vollends ausnotierte »Improvisationen« – bildet die Singstimme das Zentrum, umspielt von kleineren in Gestus wie Farbe wechselnden Instrumentalkombinationen. Die Poesie und Poetik des französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé (1842–1898) gründiert das gesamte Werk, auch in jenen Passagen, wo die Textverständlichkeit zugunsten des Klangtextes in den Hintergrund tritt. Musik kann Sprache nicht ersetzen und umgekehrt.

Das ursprüngliche Klarinetten-Solo *Dialogue de l'ombre double* komponiert Boulez 1984/85; ein Solo ist es insofern, als der oder die Ausführende den für das Stück zwingend benötigten Part, der aus den Lautsprechern tönt, zuvor selbst einspielen muss; ein

bereits von einer anderen Person eingespieltes Tonband ist, so sagt es der Komponist in der Partitur mit Nachdruck, unzulässig. Aber es muss längst nicht mehr eine Klarinette sein, die den »Dialog des doppelten Schattens«, zu dem sich Boulez durch eine Szene aus dem Drama *Le Soulier de satin / Der seidene Schuh* (1919–1924) von Paul Claudel (1868–1955) hat inspirieren lassen. Mittlerweile existieren noch von Boulez autorisierte Versionen für Fagott, Saxophone, verschiedene Flöten, darunter auch die Blockflöte – letztere dank dem niederländischen Blockflötisten Erik Bosgraaf, der Boulez erste Ideen der geplanten Version am 18. Januar 2011 im Amsterdamer Concertgebouw im Zwiegespräch präsentiert hat. Boulez ist begeistert und notiert auf einem Blatt Papier: »Hiermit erteile ich Herrn Erik Bosgraf die Erlaubnis eine Blockflötenversion von meinem *Dialogue de l'ombre double* anzufertigen.« Seither umkreisen auch Blockflötenklänge aus dem Lautsprecher das Publikum, mal fließend, mal zerhackt. Seither verbinden sie sich über Kontaktmikrophone mit dem irgendetwas verborgen stehenden Klavier, um dessen Resonanzkörper (plus Saiten) vibrieren zu lassen, um Nachhall, klingende Schatten entstehen zu lassen. Ein eindrucksvolles wogendes Spiel von Vagheit, Imagination, Irritation und Wirklichkeit – mit den Klangfarben und -gesten der Blockflöte geradezu zeitlos überzeitlich.

Stefan Fricke

Entsprechung von Wort und Ton, Poesie und Musik

Gespräch mit Pierre Boulez über *Pli selon pli*

Wolfgang Fink: Der Titel *Pli selon pli* gibt, das ist häufig gesagt worden, einen Hinweis auf den Entstehungsprozess des Werkes, der durch verschiedene Stadien der Um- und Überarbeitung gekennzeichnet ist.

Pierre Boulez: Der Titel entstammt einem Sonett von Mallarmé, *Remémoration d'amis belges*, in dem der sich lichtende Nebel beschrieben wird, der allmählich, Falte um Falte, wie bei einem Vorhang, den Stein (gemeint sind die Häuser von Brügge) sichtbar werden lässt. So verhält es sich auch bei diesem Werk, es ist nach und nach entstanden, und am Anfang hatte ich keine Ahnung, was das für ein Stück werden würde. Zunächst gab es nur eine erste *Improvisation*, die ich, ohne äußeren Anlass, für mich selbst skizzierte. Die zweite *Improvisation* entstand dann als Auftragswerk für den Norddeutschen Rundfunk in Hamburg.

Wolfgang Fink: Diese beiden Stücke, *Improvisation I und II*, wurden im Januar 1958 in Hamburg von Hans Rosbaud uraufgeführt, der später, wenn ich mich recht erinnere: 1959, auch die *III. Improvisation* erstmals aufgeführt hat.

Pierre Boulez: Im gleichen Jahr habe ich, anlässlich des Todes des Prinzen zu Fürstenberg in Donaueschingen, eine erste Fassung von *Tombeau* geschrieben, die ich später dann sehr erweitert habe. Auch dieses Werk entstand zunächst zu einem äußeren Anlass. Noch später, als schon eine bestimmte Tendenz des Werkes klar war, kam *Don*. Bei *Don* spielten dann inhaltliche und formale Erwägungen eine Rolle, die sich im Verlauf der Komposition der übrigen Sätze herausgebildet hatten. Die Richtung allerdings, in der sich das Werk entwickelte, war zuerst überhaupt nicht klar und hat sich auch später immer noch verändert.

Wolfgang Fink: Die erste Fassung von *Don* für Stimme und Klavier wurde in Köln am 13. Juni 1960 anlässlich des 34. Weltmusikfests

der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik bei der ersten Vorstellung aller fünf Teile uraufgeführt. Da stand auch schon der Titel des Gesamtwerkes fest, obwohl nicht nur *Don*, sondern auch *Tombeau* bis zur Uraufführung der eigentlichen Werkgestalt in Donaueschingen 1962 noch ziemlich verändert wurden.

Pierre Boulez: Ja. Ich habe besonders bei *Don* in jeder Beziehung nochmals ganz von vorne angefangen. Man kann also sagen, dass ich selbst das Werk Falte um Falte – »Pli selon pli« – entdeckt habe.

Wolfgang Fink: Die fünf Sätze können auch isoliert aufgeführt werden. In Ihren Programmen tauchen relativ häufig *Improvisation I* und *II* auf.

Pierre Boulez: Ja. Die Bevorzugung von *Improvisation I* und *II* hat vor allem praktische Gründe, denn die anderen Sätze sind größer besetzt. Gelegentlich habe ich auch alle drei *Improvisations* aufgeführt. *Tombeau* kann auch für sich allein aufgeführt werden, während *Don* dafür weniger geeignet ist. *Don* ist eine Einleitung, eine lange zwar, aber eben eine Einleitung, die zum einen Zitate aus den *Improvisations* enthält, und zum anderen eine Art Variation über *Tombeau*, zumindest einige Aspekte von *Tombeau*, darstellt. *Don* ist also der Satz mit den meisten Referenzen zu den anderen Stücken und sollte daher nur mit diesen zusammen aufgeführt werden. Die Stücke hängen also in unterschiedlicher Weise miteinander zusammen, aber sie sind, jedes für sich genommen, (fast) vollkommen unabhängig voneinander. Man kann das mit den Materialien einer architektonischen Konstruktion vergleichen, zum Beispiel mit Steinen, die man zusammenbauen kann, die aber auch für sich allein oder in einem anderen Kontext stehen können.

Wolfgang Fink: Sie haben alle fünf Teile von *Pli selon pli* mehrfach überarbeitet: die ursprünglichen Fassungen oder Zwischenstadien haben Sie, wenn sie überhaupt veröffentlicht wurden, wieder zurückgezogen. *Improvisation I* allerdings existiert in zwei unterschiedlich besetzten Fassungen, die beide aufgeführt werden können.

Pierre Boulez: *Improvisation I* war zunächst ein ganz spielerisches Werk, das ich geschrieben habe, um mich von der 3. Klaviersonate zu erholen. Wenn ich mich erholen will, denke ich immer an eine sehr einfache melodische Linie, die sicherlich nicht zwölftönig ist. Das wird Sie vielleicht erstaunen, aber diesen Zwang zur Vollständigkeit aller zwölf Töne habe ich oft als unerträglich empfunden, weil es so vorhersehbar ist. Bei dieser Melodie, von der ich eben sprach, gibt es Wiederholungen, bilden sich Polaritäten aus, die mich interessieren. Die erste Fassung von *Improvisation I* kreist im Wesentlichen um dieses Phänomen. Zur Artikulation habe ich auf Skizzen zu meinen Notations zurückgegriffen, die ich zwischen diese melodischen Segmente interpolierte. Die Form wird also durch ein Selbst-Zitat artikuliert.

Wenn man die ursprünglichen Fassungen der fünf Sätze von *Pli selon pli* betrachtet, ergibt sich folgendes Bild:

Don (Klavier allein und Stimme)

Improvisation I (kleine Besetzung und Stimme)

Improvisation II (etwas größere Besetzung und Stimme)

Improvisation III (große Besetzung und Stimme)

Tombeau (sehr große Besetzung)

– also ein Crescendo in der Besetzung. Dann merkte ich, dass die erste *Improvisation* im Vergleich mit der dritten kein rechtes Gewicht hatte. Die Neufassung von *Improvisation I* ist nicht nur eine Orchestrierung, sondern auch eine Erweiterung und Verdichtung, so habe ich die melodische Linie mit Echos, Imitationen und so weiter angereichert. Konsequenterweise musste ich auch *Don* in dieser Richtung erweitern. Jetzt gibt es, bei der integralen Aufführung aller Sätze, ein Decrescendo zur Mitte und ein Crescendo zum Schluss hin. Die Formtendenz hat sich also vollkommen geändert. In der ersten *Improvisation* habe ich die Methode angewendet, ein kleines Objekt zu nehmen und einer anderen Sache aufzupropfen, woraus dann etwas Neues entsteht. Das ist sehr einfach gemacht.

Wolfgang Fink: Mallarmés Sprache zeichnet sich durch eine ungeheure formale Strenge und Dichte aus, die es so in der Lyrik davor und danach kaum wieder gegeben hat. Die Syntax ist – ich glaube auch für einen gebildeten Franzosen – sehr kompliziert

und die Semantik derart aufgeladen, dass das Netz an Referenzen fast undurchschaubar wird. Man muss die Literaturgeschichte, aber auch die griechische Mythologie und die Bibel gut kennen, um alle Anspielungen zu begreifen. Dieser konstruktive Nachdruck reicht bis in die Vokalstruktur hinein: Bestimmte Gedichte erscheinen wie Variationen über Vokale. Freilich ist Mallarmé ein Dichter des 19. Jahrhunderts und es gibt Kritiker, die Ihnen da einen Widerspruch vorwerfen. Diese Sprache mit all ihrer Hermetik gehöre, so liest man, ins 19. Jahrhundert, während Ihre Musiksprache sich von der Tradition gerade losgesagt habe.

Pierre Boulez: Warum diese Klassifikationen? Warum sollte etwas, das im 19. Jahrhundert entstand, nicht für uns heute gültig sein? Sie haben es selbst gesagt: nach Mallarmé gab es doch so gut wie keine formelle Entwicklung mehr, zumindest nicht in der von Mallarmé eingeschlagenen Richtung. Das stellt eine Extremposition dar, die so nicht zu überbieten ist. Ich wollte nichts anderes, als diese formale Strenge in die Musik zu transponieren.

Wolfgang Fink: Sie haben einmal davon gesprochen, dass die drei Improvisationen in unterschiedlichen Ausprägungen eine Art Analyse der Sonettstruktur darstellen. Wie ist das zu verstehen?

Pierre Boulez: In der ersten *Improvisation* folgen die vier Strophen einfach aufeinander. Ich habe schon erwähnt, dass es sich beim Ausgangsmaterial um eine relativ einfache melodische Linie handelt, die übrigens aus einem anderen Zusammenhang, einer Hörspielmusik, stammt. Diese drei Komponenten: das Gedicht von Mallarmé, die melodische Linie und die zwischen die Strophen eingeschobenen Einsprengsel aus den *Notations* hatten zunächst nichts miteinander zu tun, der Zusammenhang, der sich zwischen Musik und Sprache einstellt, ist also eher spielerischer Natur. Bei der zweiten *Improvisation* ist die Entsprechung von Wort und Ton, Poesie und Musik viel weiter vorangetrieben. Ausgehend von der Sonettstruktur: den beiden Quartetten und den beiden Terzetten korrespondieren zwei verschiedene Vokalstile, nämlich eine strikt syllabische und eine dekorativ ornamentale Artikulation. Diese beiden fundamentalen Artikulationsweisen bieten jede für sich ein großes Register der Textbehandlung.

Man kann sehr nahe am Text bleiben oder ihn völlig unverständlich machen, indem man einerseits das dekorative Element zum Exzess treibt, oder, im syllabischen Bereich, die Einsatzabstände zwischen den einzelnen Silben so weit auseinanderzieht, dass sich dem Hörer nur noch der einzelne Silbenlaut mitteilt. Es eröffnen sich da Möglichkeiten, ganz unterschiedliche Grade von Kontinuität sowohl in musikalischer als auch literarischer Hinsicht aufzufächern, die von großer Kontinuität zu absoluter Diskontinuität reichen. Was nun *Improvisation II* angeht, so ist die erste Strophe strikt ornamental, die zweite strikt syllabisch, wobei, wie angedeutet, einerseits die Ornamentik immer ausschweifender, andererseits die Einsatzabstände immer mehr gespreizt werden. Bei den Terzetten richtet sich der Wechsel am Reimschema aus: AAB/CBC – und hat die Artikulation »ornamental, ornamental, syllabisch / ornamental, syllabisch, ornamental« zur Folge. Ich will in dem Zusammenhang noch darauf hinweisen, dass die Zahl acht in *Improvisation II* eine wichtige Rolle spielt: Die strikte Achtsilbigkeit dieses Sonetts dient als Basis für das Strukturgerüst der Musik.

Wolfgang Fink: Vereinfacht gesagt, betrachtet man demnach bei der ersten *Improvisation* das Sonett gleichsam von außen, während der *II.* bereits eine sehr detaillierte Analyse der Strophenstruktur zugrunde liegt.

Pierre Boulez: Genau. In der *III. Improvisation* wird es nochmals wesentlich komplizierter, weil ich mich damit der Struktur jedes einzelnen Verses und seiner Bedeutung innerhalb der Gesamtform des Gedichts auseinandergesetzt habe. Es ging mir dabei, kurz gesagt, darum, für jeden Vers sozusagen eine eigene Form zu finden.

Wolfgang Fink: In den *Improvisations* wird demzufolge also auch Zug um Zug, man könnte auch sagen Schicht um Schicht die Form des Sonetts musikalisch durchdrungen. Es gibt aber sicher auch noch andere Formen des Zusammenwirkens von Gedicht und Musik. Zumal in den gewichtigen Ecksätzen, in *Don* und *Tombeau* das textliche Element kaum in Erscheinung tritt.

Pierre Boulez: In *Don* gibt es nur einen Vers zu Beginn und in Tombeau kommt ein Vers ganz am Schluss. Aber auch dort spielt die Auseinandersetzung mit Mallarmé eine Rolle. Ich habe das damals versucht zu bezeichnen mit »centre et absence«. Die Poesie steht manchmal ganz im Mittelpunkt und manchmal ist sie in ihrer Präsenz verschleiert. Sehen Sie, zu diesem Formproblem, mit dem ich mich damals sehr beschäftigt habe, das war auch die Zeit meiner *Dritten Klaviersonate*, habe ich eine überzeugende Korrespondenz nur bei Mallarmé gefunden. Wenn ich das in Gedichten aus der Zeit 500 vor Christus oder bei Aischylos gefunden hätte, hätte ich darauf Bezug genommen und Texte aus dieser Zeit gewählt. Der Anteil des 19. Jahrhunderts bei Mallarmé spielt für mich überhaupt keine Rolle, das tritt völlig in den Hintergrund; er ragt weit aus dieser Epoche heraus.

Wolfgang Fink: Sie legen sehr viel Wert auf die Textverständlichkeit, der Text soll erkennbar und nicht in seine Bestandteile aufgelöst, gleichsam pulverisiert werden, wie etwa bei Nono – wo man in vielen Fällen den ursprünglichen Wortlaut eines Textes gar nicht mehr erkennen kann. Der könnte, überspitzt gesagt, auch der eines Telefonbuchs oder einer Gebrauchsanweisung sein.

Pierre Boulez: Der Textkörper ist für mich wichtig, obwohl ich auch mit dem Text spiele, wenn ich etwa eine Silbe so ornamentiere, dass man dem Text kaum mehr folgen kann, weil einen die Ornamentierung der melodischen Linie so ablenkt, dass man den Faden verliert. Ich habe deswegen nie eine imaginäre Sprache benutzt, weil die literarische Sprache viel interessanter und viel weniger vorhersehbar ist als eine imaginäre Sprache. Alle diese Dada-Versuche usw. finde ich bestenfalls ganz nett, aber letztlich doch sehr simpel. Mich interessieren gerade die Übergänge von völliger Verständlichkeit und Verstehbarkeit hin zu immer weniger Verständlichkeit. Die Spreizungen, die unterschiedlichen Grade an Aufspreizung, die einen Satz oder ein Wort so sehr mit musikalischer Information aufladen, dass man zum Beispiel am Ende eines Satzes oder Wortes nicht mehr weiß, wie es angefangen hat, einfach weil ab einer gewissen Zeitdauer die Kontinuität in Diskontinuität umschlägt: Das eröffnet der Imagination doch einen viel größeren Spielraum, als wenn Sie von vornherein die Sprache nur als Lautmaterial betrachten. Das Gedicht bietet auf

allen Ebenen, von denen wir eben gesprochen haben, sehr viel mehr Möglichkeiten als irgendeine imaginäre Sprache.

Wolfgang Fink: Sie sagten, gerade die Komplexität von Mallarmés Sprache und Poetik habe Ihnen geholfen, mit den formalen Herausforderungen Ihrer Musik umzugehen. Sehen Sie darin nicht auch das Problem, vor dem die Komposition für das Musiktheater steht. Ich möchte damit nicht die satztechnische und formale Strenge Ihrer Musik verallgemeinern, aber es ist unbestreitbar, dass die Transformationsmöglichkeiten, die in der Musik seit Webern und Messiaen entwickelt wurden, derart komplex sind, dass sie mit den ganz anders gelagerten Entwicklungen in der zeitgenössischen Dramatik kaum mehr vermittelbar erscheinen.

Pierre Boulez: Wenn man für die Oper schriebe, müsste man eine sehr flexible Konzeption haben und die Sprache vollkommen anders als herkömmlich benutzen, nämlich auf verschiedenen Ebenen.

Wolfgang Fink: Das fängt schon mit dem an, was man »die Handlung« nennt.

Pierre Boulez: Genau. Eine Handlung oder eine Geschichte, was auch immer, braucht man, egal wie abstrakt oder konkret sie auch sein mag. Das ist aber nicht das Hauptproblem, wichtig sind die verschiedenen Ebenen.

In der Tradition ist das über Jahrhunderte standardisiert und, das ist jetzt sehr generell gesagt, unterschieden nach einer Informationsebene – im Rezitativ, da sind die Worte wichtig und einer Ebene der Kontemplation – da sind die Worte nicht so wichtig und die Musik tritt in ihr Recht. Das sind zwei Pole, innerhalb derer der Gesang die Entwicklung eines Charakters oder die Entwicklung einer Situation zeigen kann.

Ich würde sagen, dass heute dieses Register einfach viel größer geworden ist, und ich denke, zu den dramatischen Möglichkeiten muss eine sehr flexible Stilistik kommen: bis hin zum »objet trouvé«. Wenn ich eine Oper schreiben würde, würde ich mich vor objets trouvés nicht scheuen, weil eine theatralische Situation das einfach verlangt bzw. verlangen kann. Bei Konzertmusik ist das anders gelagert, deswegen führt da kein direkter Weg von

Pli selon pli hin und ein triviales objet trouvé, wie wir es zum Beispiel bei Pétrouchka finden, hat da keinen Platz. Das ist ein gutes Beispiel: *Petruschka*, das ist ein Ballett, ein Stück fürs Theater, da geht ein objet trouvé, das gehört zu einer bestimmten Situation, genauso in der *Histoire du soldat*, aber ein objet trouvé – um bei Strawinsky zu bleiben – im *Dumbarton Oaks* Konzert, das ist, finde ich, daneben.

*Das Gespräch mit Pierre Boulez führte Wolfgang Fink
am 11. Mai 1999 im IRCAM, Paris*

Magali Simard-Galdès

Sopran

Die kanadische Sopranistin Magali Simard-Galdès zeichnet sich durch ihre klare, brillante und kristalline Stimme aus. Ihr vielfältiges Repertoire reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik. Sie erhielt 2018 den Ersten Preis beim Festival Classica Récital-concours de mélodie française und erhielt Unterstützung vom Canadian Arts Council, von der Fondation Jeunesses Musicales Canada, der Fondation Jacqueline Desmarais und der Vancouver Opera Guild.



Auf der Opernbühne sang sie die Rollen Agnès (*Written on Skin*), Tytania (*Ein Sommernachtstraum*), Gilda (*Rigoletto*), Roxane (*Cyrano*), Constance (*Dialogues des carmélites*), Sophie (*Werther*) und Nicette (*Le pré aux clercs*). Sie trat unter anderem an der Vancouver Opera, der Oper Köln, der Opéra de Montréal, der Opéra de Québec und der Wexford Festival Opera auf.

In den letzten Jahren konzertierte die Sopranistin mit Klangkörpern wie Les Violons du Roy, dem Ensemble Caprice, dem Orchestre Classique de Montréal, dem Arion Orchestre baroque, dem National Arts Center Orchestra, dem Houston Symphony Orchestra und dem Atelier lyrique de Tourcoing. Zuletzt hat Magali Simard-Galdès die Rolle der Agnès in George Benjamins *Written on Skin* mit dem Gürzenich-Orchester Köln und mit dem Arion Orchestre baroque die CD *Rigel: Le souffle de la Révolution* mit Werken von Henri-Joseph Rigel aufgenommen.

Seit Herbst 2022 verschafft sich die engagierte Künstlerin auch Gehör als Umweltkolumnistin bei der ICI-Premiere von Radio-Canada. Sie hat einen Master-Abschluss in Management und nachhaltiger Entwicklung von der HEC Montréal.

Magali Simard-Galdès gibt heute ihr Debüt in der Kölner Philharmonie.



Erik Bosgraaf

Blockflöte

Erik Bosgraaf gilt als einer der virtuossten und vielseitigsten Blockflötenspieler und ist darüber hinaus auch als Dirigent tätig. Er improvisiert, spielt Jazz, nutzt Elektronik und arbeitet gerne mit Menschen in anderen künstlerischen Bereichen wie der Kinematographie zusammen. Sein Repertoire reicht von mittelalterlicher Musik über

Vivaldi bis hin zur zeitgenössischen Musik von heute. Als Solist wird er regelmäßig eingeladen, das Orchester selbst zu leiten. Wenn er nicht Blockflöte spielt, leitet er vom Cembalo aus oder dirigiert – im klassischen und späteren Repertoire für Kammerorchester – von vorne.

Als Solist hat Erik Bosgraaf mit führenden Orchestern auf der ganzen Welt zusammengearbeitet. Sein USA-Debüt gab er beim Dallas Symphony Orchestra unter Jaap van Zweden, der ihn anschließend auch zum Hong Kong Philharmonic einlud. Er hat außerdem u. a. mit der Niederländischen Radiophilharmonie, dem Melbourne Symphony Orchestra, dem Niederländischen Kammerorchester, dem Residentie Orchestra Den Haag, dem Helsinki Barockorchester und den Dortmunder Philharmonikern zusammengearbeitet.

Für Erik Bosgraaf wurden rund einhundert Stücke komponiert, darunter zwanzig Konzerte. Der niederländische Komponist Willem Jeths schrieb ein Blockflötenkonzert, das im Amsterdamer Concertgebouw mit der Niederländischen Radiophilharmonie unter der Leitung von Markus Stenz uraufgeführt wurde. Die Live-Aufnahme erschien auf CD. 2011 erteilte Pierre Boulez ihm die Erlaubnis, die Klarinettenkomposition *Dialogue de l'ombre double* für Blockflöte zu arrangieren. Die Uraufführung fand im Amsterdamer Concertgebouw statt, die CD erschien 2015.

Erik Bosgraafs Aufnahme (3 CDs) von Jacob van Eycks *Der Fluyten Lusthof* aus dem Jahr 2006 setzte einen neuen Standard

und führte zu seinem internationalen Durchbruch. Seitdem hat er mehr als zwanzig CDs aufgenommen, darunter die Sonaten von Händel, Telemann und Van Wassenaer (mit Francesco Corti, Cembalo), Konzerte von Telemann und Vivaldi, seine eigenen Bearbeitungen von Bach-Konzerten und einige mehr.

Die meisten seiner Konzertaufnahmen hat Erik mit seinem Ensemble Cordevento gemacht, das ihn auch regelmäßig auf der Bühne begleitet. Sowohl als Trio als auch als größeres Barockensemble spielt Cordevento auf Kopien historischer Instrumente. Das Ensemble trat in Berlin, Utrecht, Barcelona, Modena, Moskau, Madrid, Sankt Petersburg, Sofia, Hongkong und Seoul auf.

2011 erhielt Erik Bosgraaf den Nederlandse Muziekprijs, den wichtigsten Preis für klassische Musik in den Niederlanden. Darüber hinaus erhielt er den Borletti-Buitoni Trust Award (2009) und den nordniederländischen Musikpreis Het Gouden Viooltje (2012). In der Saison 2011/12 wurde er von der European Concert Hall Organization (ECHO) zu einer internationalen Tournee im Rahmen des Rising Stars-Programms eingeladen, nachdem er vom Amsterdamer Concertgebouw und BOZAR in Brüssel nominiert worden war.

Die ersten Früchte von Bosgraafs umfangreicher Zusammenarbeit mit den niederländischen Filmemachern Paul und Menno de Nooijer waren auf der DVD *Big Eye* zu sehen. Ihre neueste Produktion ist eine atemberaubende und poetische Multimedia-Version der *Vier Jahreszeiten* von Vivaldi, mit Film, Animation, Live-Projektion und spannenden Klanglandschaften. Erik hat zusammen mit dem Cellisten und Komponisten Ernst Reijseger auch zu den Soundtracks mehrerer Filme von Werner Herzog beigetragen.

Erik Bosgraaf ist Gastprofessor an der Krakauer Musikakademie in Polen und gibt Meisterkurse auf der ganzen Welt. Er unterrichtete auch die berühmte Blockflötenklasse des Konservatoriums in Amsterdam, wo er selbst studierte.

In der Kölner Philharmonie war Erik Bosgraaf zuletzt im November 2022 zu hören.



Jorrit Tamminga

Electronic

Jorrit Tamminga studierte Musik und Technologie an der Hochschule der Künste in Utrecht und Sonologie am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Während beider Studien konzentrierte er sich auf elektronische Komposition, Live-Elektronik und Klangsynthese. Seine Werke erklingen regelmäßig in verschiedenen Umgebungen auf der ganzen Welt: in Konzertsälen und Veranstaltungsorten (Madrid, Amsterdam, Berlin, Istanbul), auf Festivals (Huddersfield, Murcia, Zürich, Stavanger), in Kirchen (Mechelen, Utrecht, Antwerpen), auf der Straße, in Fabriken (Goes, Twente) und vor Türmen (New York, Kaunas, Almere). Er komponierte Werke für Lautsprecher (*Barst*, 2005), Streichquartett und Live-Elektronik (*Powerchords* für Zephyr Quartet, 2006), Ensemble (*Cumulonimbus* für Nieuw Amsterdams Peil, 2007), Saxophon und Live-Elektronik (*KlepDicht!* für Rosa Ensemble, 2002), Glockenspiel und Soundtrack (*Inside Out*, 2003 und *Waterslag*, 2007) und Gamelan und Live-Elektronik (*Tijdverspilling'* für Ensemble Gending, 2004). Jorrit Tamminga programmierte Live-Elektronik für mehrere Musikproduktionen wie *Void* (Muziektheater Transparant), *Faust* (Theatergruppe Artery mit dem Nederlands Kamerkoor) und *The Seven Chakras* (2009) und *Nada Brahma* (2005), zwei Kompositionen von Wim Henderickx. Auch für den Komponisten Peter Adriaansz hat er elektronische Klänge programmiert. Als Musiker spielt er Live-Elektronik in verschiedenen Ensembles wie Herautronique mit dem Trompeter Hans Leeuw. Jorrit Tamminga unterrichtet Komposition elektronischer Musik am Conservatorium von Amsterdam und Sound Design bei Music & Technology an der Utrecht School of the Arts.

In der Kölner Philharmonie ist Jorrit Tamminga heute zum ersten Mal zu Gast.

Thomas Koopmans

Klangregie



Der etablierte Sounddesigner Thomas Koopmans (1982) ist bekannt für seine Expertise in musikalischen, kontrollierten Lautstärken und immersiven Designs. Er ist Absolvent des Studiengangs Musik und Technologie an der HKU Utrecht School of the Arts, wo er zwischen 2001 und 2005 seinen Master of Arts erwarb. Seitdem hat sich Koopmans zu einer Schlüsselfigur in Theater- und Musikproduktionen entwickelt. Zu den Höhepunkten seiner Karriere gehört die Zusammenarbeit mit dem Rosa Ensemble, Veenfabriek, Jakop Ahlbom Company und Club Guy & Roni sowie mit Künstlerinnen wie Eefje de Visser und Janne Schra. Koopmans' Arbeit umfasst Theater, moderne klassische und populäre Musik, was seine Vielseitigkeit unterstreicht. Neben seinen professionellen Projekten ist Koopmans Dozent für Musikverstärkung bei Live-Auftritten am Musik- und Technologieprogramm der HKU, wo er sein Wissen mit zukünftigen Tontechnikern teilt.

In der Kölner Philharmonie ist er heute zum ersten Mal für die Klangregie verantwortlich.



WDR Sinfonieorchester

Das WDR Sinfonieorchester zählt zu den herausragenden Orchestern Deutschlands. Beheimatet in Köln, prägt es auf besondere Weise die Musiklandschaft Nordrhein-Westfalens: vor allem durch seine Konzert-Reihen in der Kölner Philharmonie sowie durch Partnerschaften mit den großen Konzerthäusern und Festivals der Region. Regelmäßig ist das WDR Sinfonieorchester in den Musikmetropolen Deutschlands zu erleben. Es gibt Gastspiele bei renommierten Festivals wie den BBC Proms, dem George Enescu Festival, der Biennale Venedig und dem Schleswig-Holstein Musik Festival und geht auf Tournee durch Asien und Europa.

Seit 2019 steht das Ensemble unter der Leitung von Cristian Măcelaru, der sich in eine lange Tradition bedeutender Chefdirigenten einreicht, darunter Christoph von Dohnányi, Semyon Bychkov und Jukka-Pekka Saraste. Designierte Chefdirigentin ab 2026/27 ist die Französin Marie Jacquot.

Seit seiner Gründung 1947 hat das WDR Sinfonieorchester mit bedeutenden Uraufführungen Musikgeschichte geschrieben, darunter Werke von Igor Strawinsky, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm oder Jörg Widmann. Bis heute zählt es zu den wichtigsten Auftraggebern zeitgenössischer Kompositionen. Viel beachtete und preisgekrönte CD-Produktionen bestätigen den internationalen Rang des WDR Sinfonieorchesters. Aktuell widmet sich das WDR Sinfonieorchester der Einspielung weitgehend unbekannter Werke von Komponistinnen, darunter das gesamte Orchesterwerk der polnischen Künstlerin Grażyna Bacewicz. Demnächst erscheinen eine Gesamtaufnahme der Rachmaninow-Sinfonien unter der Leitung von Cristian Măcelaru sowie eine CD mit den zentralen Werken von Elsa Barraine.

Ein großes Anliegen des Orchesters ist es, auch junge Menschen für Klassik zu begeistern – mit Auftritten im Klassenzimmer und interaktiven Kinder- und Familienkonzerten wie beispielsweise »Das Konzert mit der Maus«. Auch für das erwachsene Publikum entwickelt das WDR Sinfonieorchester innovative, zugängliche Konzertformate wie die beliebten »Happy Hour«-Konzerte und schafft durch zukunftsweisende Videos neue Zugänge zu klassischer Musik. Die Konzerte des Orchesters sind regelmäßig im TV, Radio und im Livestream zu erleben.

In der Kölner Philharmonie ist das WDR Sinfonieorchester regelmäßig, mit mehreren Konzerten im Monat, zu hören. Zuletzt hörten wir es bei uns im Februar unter der Leitung von Andrés Orozco-Estrada.

Die Besetzung des WDR Sinfonieorchesters

1. Violine

José Maria Blumenschein

1. Konzertmeister

Naoko Ogihara *Konzertmeisterin*

Ye Wu *2. Konzertmeisterin*

Cristian-Paul Suvaiala *Vorspieler*

Faik Aliyev

Sohee Bae

Linda Guo

Caroline Kunfalvi

Pierre Marquet

Jacob Ormaza-Vera

Shin Sihan

Boglárka Erdős *Akademie*

2. Violine

Barennie Moon *Stimmführerin*

Maximilian Simon * *stv. Stimmführer*

Maria Aya Ashley

Lucas Barr

Pierre-Alain Chamot

Maxime Gulikers

Ea Jin Hwang

Ute Klemm

Orest Kudlovskyi

Johanne Stadelmann

Filippo Zucchiatti

Hyukjun Sohn *Akademie*

Viola

Tomasz Neugebauer *Solo*

Katharina Arnold

Gaelle Bayet

Felicitas Frücht

Mircea Mocanita

Christoph Zander

Harin Kim *

Annina Stupan *Akademie*

Violoncello

Oren Shevlin *Solo*

Susanne Eychmüller *stv. Solo*

Sebastian Engelhardt

Gudula Finkentey-Chamot

Juliana Przybyl

Theresa Schneider

Kontrabass

Stanislau Anishchanka *Solo*

Axel Ruge *stv. Solo*

Michael Geismann

Akseli Porkkala

Stefan Rauh

Julian Schlootz

Flöte

Jozef Hamernik *Solo*
Christiane Tétard *stv. Solo*
Martin Becker
Teresa Cabezas Campoy *Akademie*

Oboe

Norbert Strobel * *Solo*
Jérémy Sassano *Englischhorn*

Klarinette

Gaspere Buonomano * *Solo*
Dörte Seherer *stv. Solo*
Clarissa Marie Schmitt * *Bassklarinetten*

Saxophon

Junko Straumer *
Greta Schaller *

Fagott

Augusto Velio Palumbo *Solo*
Stefan Kasper *Kontrafagott*

Horn

Haeree Yoo *Solo*
Marlene Pschorr
Maximilian Schellenberger
Canberk Yüksel

Trompete

Martin Griebel *Solo*
Peter Roth *stv. Solo*

Posaune

Jeffrey Kant *Solo*
Fred Deitz
Stefan Schmitz

Tuba

Isaac Rodriguez Cotrofe *

Harfe

Emily Hoile
Louise Grandjean *
Isabelle Müller *

Pauke / Schlagzeug

Lorenz Behringer * *Solo*
Johannes Steinbauer *1. Schlagzeuger*
Johannes Wippermann
1. Schlagzeuger

Martin Barth *
Ramon Gardella *
Michael Gärtner *
Danilo Koch *
Moises Santos Buono *
Yakari Yagi *

Klavier / Celesta

Paulo Alvares * *Klavier*
Lorenzo Soulès *Celesta*

Gitarre / Mandoline

Seth F. Josel * *Gitarre / E-Gitarre*
Lotte Nuria Adler * *Mandoline*

*Gäste



Jonathan Nott

Dirigent

Jonathan Nott ist Erster Dirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie, Musikdirektor des Tokyo Symphony Orchestra sowie Chefdirigent des Orchestre de la Suisse Romande. Unter den weltweit renommierten Dirigenten nimmt Jonathan Nott aufgrund seiner beeindruckenden Vielseitigkeit eine Sonderstellung ein.

Während seiner 16-jährigen Amtszeit als Chefdirigent der Bamberger Symphoniker hat er ein unvergleichlich breites Repertoire erarbeitet und weltweit dem Publikum präsentiert. Seine Interpretationen sinfonischer Werke von Schubert und Bruckner bis Mahler und Schostakowitsch zeugen von Kraft, Klarheit sowie intellektueller und emotionaler Tiefe. Jonathan Nott ist zudem bekannt für seine außergewöhnlichen Interpretationen zeitgenössischer Musik. Er hat zahlreiche Uraufführungen bedeutender Werke dirigiert. Seine Zusammenarbeit und persönliche Freundschaft mit Komponisten wie György Ligeti, Luciano Berio, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann oder Karlheinz Stockhausen haben dazu beigetragen, die Grenzen der Orchestermusik zu erweitern und neue klangliche Möglichkeiten zu erforschen. Darüber hinaus engagiert sich Jonathan Nott leidenschaftlich für die Ausbildung junger Musikerinnen und Musiker, unter anderem hat er zusammen mit Marina Mahler und Paul Müller die Mahler Conducting Competition zur Förderung junger Dirigentinnen und Dirigenten ins Leben gerufen. Immer ist er auf der Suche nach Möglichkeiten des Austauschs mit dem musikalischen Nachwuchs.

Seine Amtszeit als Erster Dirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie ging in dieser Saison in ihr zehntes Jahr und fand mit der Herbsttournee und Mahlers 7. Sinfonie ihren krönenden Abschluss.

Jonathan Nott dirigierte bei uns zuletzt im September vergangenen Jahres die Junge Deutsche Philharmonie.

März

MO
10
20:00

Fleur Barron *Mezzosopran*
Andrew Staples *Tenor*

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Daniel Harding *Dirigent*

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 107

(»Reformations-Sinfonie«)

Gustav Mahler

Das Lied von der Erde
für Tenor, Alt/Bariton und Orchester.

Texte nach Hans Bethges

»Die chinesische Flöte«

Durchdrungen, durchdacht, tief gefühlt: Wenn Daniel Harding den Taktstock hebt, steht ein packender Abend bevor. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks taucht er nun in die ungleich hochgestimmten Welten von Mendelssohn Bartholdy und Mahler ein. Hochgestimmt ist Mendelssohns »Reformations-Sinfonie«, die mit revolutionärem Elan beginnt und mit einem gutgelaunten Luther-Choral-Fest endet. Hochgestimmt ist auch Mahlers »Lied von der Erde«, in dem dessen Spannungsverhältnis zwischen elegischer Weltabkehr und überschäumendem Lebenswillen zum Ausdruck kommt. Für die anspruchsvollen Gesangspartien konnte Daniel Harding (der zu den besten Mahler-Dirigenten unserer Tage zählt) Fleur Barron und Andrew Staples gewinnen, die zur Weltklasse gehören.

SA
15
20:00

Dobet Gnahoré *vocals*

Julien Pestre *guitar, vocals*

Louis Haessler *bass, keys, vocals*

Bodjo Dibo *drums, vocals*

»Zouzou«

Über 800 Konzerte weltweit, ein Grammy Award – keine Frage, Dobet Gnahoré gehört zu den erfolgreichsten Künstlerinnen Afrikas. Wenn die ivorische Sängerin und Tänzerin auf der Bühne herumwirbelt, kann sich niemand der Faszination ihrer mitreißenden Performance entziehen. Wie vielfältig der musikalische Reichtum Afrikas ist, darüber kann sich wohl kaum jemand in unseren Breiten eine Vorstellung machen. Die aus der westafrikanischen Côte d'Ivoire stammende Sängerin Dobet Gnahoré lüftet mit ihrem reichhaltigen Repertoire ein wenig den pittoresken Vorhang. Dahinter verbirgt sich ein Bild ihres ganz eigenen Afrika, das von feingliedrig pan-afrikanischen und zeitlos wirkenden Arrangements geprägt ist. Einzigartig und unerreicht: Dobet Gnahorés atemberaubende Tanzeinlagen!

SA
22
20:00

Angel Blue *Sopran*

Rotterdams Philharmonisch Orkest
Yannick Nézet-Séguin *Dirigent*

Richard Strauss

Vier letzte Lieder TrV 296
für Sopran und Orchester

Anton Bruckner

Sinfonie Nr. 3 d-Moll WAB 103,1
1. Fassung

Klar, warm, strahlend – ihr klangvoll lyrisches Timbre führt die Sopranistin Angel Blue an die ersten Opernhäuser zwischen New York, Wien und London. In Köln präsentiert sie nun die wehmütig-schwelgerischen »Vier letzten Lieder« von Richard Strauss. Begleitet wird Angel Blue bei Strauss' berührendem, weltvergessendem Liederzyklus vom Rotterdams Philharmonisch Orkest unter der Leitung von dessen Ehrendirigenten Yannick Nézet-Séguin. Das Verklärende kombiniert der hingebungsvolle, hochenergetische Maestro mit dem Aufwühlenden: Anton Bruckners von sehnsuchtsvoller Unruhe erfüllter dritter Sinfonie.

SO
23
11:00

Martín García García *Klavier*

Hans Imhoff Konzert

Frédéric Chopin

Polonaise-Fantaisie As-Dur op. 61
Impromptu As-Dur op. 29
Impromptu Nr. 3 Ges-Dur op. 51
Impromptu Nr. 2 Fis-Dur op. 36
Fantaisie-Impromptu cis-Moll op. posth. 66
Sonate Nr. 1 c-Moll op. 4

Federico Mompou

Variations sur un thème de Chopin

Isaac Albéniz

La Vega

La Alhambra. Suite für Klavier (Auszug)
Iberia. Band 3 – für Klavier (Auszug)

Fliege, kleines Handtuch und Glücksbringer-Kette – mit diesen drei Accessoires betritt Martín García García in aller Regel die Bühne. Am Klavier möchte er dann nur noch »den Moment genießen« – gute Voraussetzungen für einen unvergesslichen Konzertabend. Martín García García hat in Gijón mit fünf Jahren mit dem Klavierspielen begonnen – nachdem er seinem älteren Bruder jeden Tag beim Üben zugehört hatte. Zu seinen späteren Vorbildern zählt er Jerome Rose, bei dem er schließlich in New York studiert hat. In der Kölner Philharmonie präsentiert García García Musik, die sein bisheriges Leben geprägt hat. Mit Werken von Frédéric Chopin hat er sich 2019 beim Klavierwettbewerb von Warschau auszeichnen können. Federico Mompou und Isaac Albéniz stammen aus seiner spanischen Heimat.

10:00 Einführung in das Konzert

DAS NÄCHSTE »MUSIK DER ZEIT« KONZERT

SA
10
Mai
20:00

Boglarika Pecze *Klarinette*

WDR Sinfonieorchester
Christian Karlsen *Dirigent*

Kornelia Bittmann *Moderation*

Musik der Zeit –
Mann/Frau/Einhorn/Seen

Kaija Saariaho
D'OM LE VRAI SENS
für Klarinette und Orchester

Hèctor Parra
Ich ersehne die Alpen / So entstehen
die Seen
für Sopran, Sprecher, Elektronik und
großes Orchester auf einen Text von
Händl Klaus
Uraufführung

Das Konzert wird vom WDR für den
Hörfunk mitgeschnitten. Sendetermin
und Link finden Sie auf unserer Webseite

Westdeutscher Rundfunk

ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln

IHR NÄCHSTES ABONNEMENT-KONZERT

SO
11
Mai
18:00

Carolin Widmann *Violine*

SWR Symphonieorchester
Bas Wiegers *Dirigent*

Matthias Schneider *Klangregie*

Witold Lutosławski
Mała suita (Kleine Suite)
Version für großes Orchester

Kaija Saariaho
Graal théâtre
Konzert für Violine und Orchester

Verblendungen
für Orchester und Zuspelung

Claude Debussy
La Mer L 109
Drei sinfonische Skizzen für Orchester

Um den Klang bis in seine geheimnisvollsten Verästelungen hinein kennenzulernen, legte ihn Kaija Saariaho einfach »unters Mikroskop«. 2023 ist die große finnische Komponistin in ihrer Wahlheimat Paris gestorben. Zusammen mit Geigerin Carolin Widmann erinnert das SWR Symphonieorchester an diese Magierin der Zwischen- und Mikrotöne. Ein geheimnisvolles Band entwickelt sich in Saariahos Frühwerk »Verblendungen« zwischen Orchester und Tonband. Und für das Violinkonzert »Graal théâtre«, das für Gidon Kremer entstand, ließ sie sich von der Sage um den heiligen Gral inspirieren. Eingeläutet wird das Konzert mit einer munteren Landpartie, mit Witold Lutoslawskis »Kleinen Suite«. Das Finale gehört der impressionistischen Klangikone »La Mer« von Claude Debussy, einem Komponisten, dessen Klangsprache sich Kaija Saariaho nahe fühlte.

KOTTMAIR Architekten unterstützen
ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln.

Abo Kölner Sonntagskonzerte

PODCAST

der Kölner Philharmonie



Foto: DESIGNECOLOGIST

Ob in Gesprächen oder Werkeinführungen:

Der Podcast der Kölner Philharmonie informiert unterhaltsam.

Christoph Vratz stellt Werke und deren Einspielungen vor und lädt zum Vertiefen ins Programm ein. In den Interviews von Katherina Knees zeigen sich Musikerinnen und Musiker vor ihrem Konzert von ihrer persönlichen Seite und auch andere spannende Gäste aus dem Konzertkosmos kommen zu Wort. Der Podcast der Kölner Philharmonie wird ergänzt durch »Des Pudels Kern«, eine Gesprächsreihe von Elisa Erkelenz und David-Maria Gramse rund um klassische Musik, Pop, Philosophie, Kunst und Wissenschaft.



Philharmonie-Hotline 0221 280 280

koelner-philharmonie.de

Informationen & Tickets zu allen Konzerten
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Redaktion: Sebastian Loelgen

Corporate Design: hauser lacour
kommunikationsgestaltung GmbH

Textnachweis: Der Text von Stefan Fricke ist ein Originalbeitrag für die KölnMusik. Das Interview von Wolfgang Fink und auch Text und Übersetzung des Textes zu Pli selon pli sind dem Programmheft »räsonanz Stifterkonzert München 2025« entnommen. räsonanz ist eine Initiative der Ernst von Siemens Musikstiftung in Kooperation mit der musica viva des Bayerischen Rundfunks und Lucerne Festival.

Fotonachweis: Magali Simard-Galdès © Künstleragentur; Erik Bosgraaf © Marco Borggreve; Jorrit Tamminga © Nine IJff; Thomas Koopmans © Patrick Pietens; WDR Sinfonieorchester © Peter Adamik; Jonathan Nott © Guillaume Megevand

Herausgeber: KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort
Intendant der Kölner Philharmonie
und Geschäftsführer der
KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
koelner-philharmonie.de

Gesamtherstellung: 
adHOC Printproduktion GmbH