

Boulez Ensemble XXX

Einführungstext von Wolfgang Stähr
Program Note by Thomas May



**PIERRE BOULEZ
SAAL**

BOULEZ ENSEMBLE XXX

Mittwoch **7. Oktober 2020** 19.30 Uhr

Daniel Barenboim Musikalische Leitung und Klavier

Leonid Grudin Flöte

Matthias Glander Klarinette

Cristina Gómez Godoy Oboe

Sophie Dervaux Fagott

Radek Baborák Horn

Volker Sprenger Viola

Alexander Kovalev Violoncello

Anton Kammermeier Kontrabass

Teodoro Anzellotti Akkordeon

Giuseppe Mentuccia Klavier

Martin Barth, Dominic Oelze Schlagzeug

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Quintett für Klavier und Holzbläser Es-Dur op. 16 (1796)

I. Grave – Allegro ma non troppo

II. Andante cantabile

III. Rondo. Allegro ma non troppo

Robert Schumann (1810–1856)

Adagio und Allegro für Horn und Klavier As-Dur op. 70 (1849)

Langsam, mit innigem Ausdruck –

Rasch und feurig

Luca Francesconi (*1956)

Jeu di Musica

für Ensemble (2010)

Sans

für Ensemble (2017)

Moskow Run

für Vibraphon, Marimba und zwei Klaviere (2019)

Keine Pause



Sophie Taeuber-Arp, *Éléments de tension* (1917)

Unaufhörliche Anfänge

Musik von Beethoven, Francesconi und Schumann

Wolfgang Stähr

„Die ganze Gesellschaft war entzückt“

Ob Beethoven schon immer Beethoven war? Die Verwandlung zum Mythos, zum Seher, Propheten und Drachentöter („Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen“) setzte bereits zu seinen Lebzeiten ein: der taube Titan, der die Welt von außen sah und die Musik von innen hörte. Aber der junge Beethoven, der vormalige Bonner Hofmusiker, trat zunächst als Liebling der Wiener Salons ans Licht, wenngleich er ein ziemlich garstiger Liebling sein konnte. Als sich das adelige Publikum bei einer Soiree allzu gut unterhielt und seiner Klaviermusik nicht die gebührende Aufmerksamkeit schenkte, brach er seinen Vortrag mit den Worten ab: „Für solche Schweine spiele ich nicht.“ Doch letztlich festigten Zwischenfälle dieses Kalibers nur den guten schillernden Ruf, und die aristokratischen Gönner des Komponisten liebten gerade auch den „schwierigen“ Beethoven, die Ausbrüche des eruptiven Künstlercharakters. Vor allem jedoch bewunderten sie ihn für eine andere Art von Schwierigkeiten, die technischen Tücken des Klavierspiels, „welche er mit so vieler Leichtigkeit exequirt“, wie 1796 das *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* festhielt und Beethoven folgerichtig in der Rubrik der „Virtuosen“ führte.

Dass sich der damalige, sozial und akustisch noch uneingeschränkte Beethoven durchaus im Glanz seiner pianistischen Souveränität gefiel, lässt eine Erzählung seines Schülers Ferdinand Ries erahnen, der seinen Lehrer bei einem Privatkonzert im Palais Lobkowitz erlebt hatte. Auf dem Programm stand Beethovens Quintett op. 16, mit dem Komponisten am Klavier und prominenten Bläsersolisten im Ensemble, unter ihnen der schon mit Mozart befreundete Oboist Friedrich Ramm aus der Münchner Hofkapelle. „Im letzten Allegro ist einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt“, schreibt Ries in seinen *Biographischen Notizen*, „bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasiren, nahm das Rondo als Thema, und unterhielt sich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzen, und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.“

Beethoven hatte sein Es-Dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott im Frühsommer 1796 auf Reisen komponiert, auf einer Konzerttournee, die ihn über Prag, Dresden und Leipzig nach Berlin, an den Hof des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II. führte. Möglicherweise entstand das Quintett als Auftragswerk für einen Mäzen und Musenfreund, wahrscheinlich als erwünschtes Pendant und Repertoiredouble zu Mozarts Quintett KV 452, mit dem es die Besetzung, die Tonart und die Satzfolge teilt. Und es wäre nicht das erste oder einzige Mal, dass Beethoven nach Mozartschen Modellen arbeitete (also „Mozarts Geist aus Mozarts Werken“ empfing). Beethoven vollendete sein Quintett offenbar noch in Berlin, aber die Uraufführung fand erst Monate später statt, am 6. April 1797 im Konzertsaal des Hoftrichters Ignaz Jahn in der Wiener Himmelpfortgasse. Gut sechs Jahre zuvor war dort Mozart zum letzten Mal in einem öffentlichen Konzert aufgetreten, als Solist in seinem letzten Klavierkonzert: eine musikhistorische Gedenkstätte. Heute erklingen dort in einem Kaffeehaus Gläser, Tassen und Kuchengabeln.

Jedenfalls war Beethovens Quintett wie das vorangegangene Mozartsche zum Konzertgebrauch bestimmt, für den Komponisten in seiner Eigenschaft als Virtuose, und zweifellos auch auf das Publikum ausgerichtet, die „entzückte Gesellschaft“. Aber Beethovens

Quintett erscheint mehr als sein Vorgänger und Vorbild wie eine Hybride, ein Werk, in dem sich musikalische Traditionslinien kreuzen. Es eignet sich bestens als Klavierkonzert ohne Orchester, mit einem Ensemble „a quattro“ (wie bei Mozarts frühen Wiener Konzerten KV 413–415), nur dass die „Begleitung“ nicht von einem Streichquartett, sondern von vier Bläsern übernommen wird. Diese vier repräsentieren überdies die Instrumente einer „Harmoniemusik“, die paarweise ein reines Bläseroktett bilden, je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte, eine selbst am Wiener Kaiserhof geschätzte Spätform der Freiluftserenade und Feldpartie. Auch Beethoven hatte in Bonn für die kurfürstliche Hofmusik „auf die Harmonie“ komponiert. Und wenn man den von Ries kolportierten Zwischenfall mit der Komponisten-Kadenz und Endlos-Improvisation beim Wort nimmt, insbesondere die spitze Bemerkung über die „Begleitenden“, könnte man das Quintett sogar noch der überkommenen Praxis der „begleiteten Klaviersonate“ zuordnen (aus der die modernen Duosonaten und Klaviertrios hervorgingen).

Andererseits erschließt sich Beethoven mit dieser undefinierten, kreuz und quer zu allen Gattungen platzierten Besetzung ein reiches Experimentierfeld (im Gegensatz zum verminten Gelände der Symphonie und des Streichquartetts). Das Quintett beginnt wie die Ouvertüre zu einer barocken Suite, allerdings in gedämpftem Ton, eine Beschwörung der Vergangenheit, die erst nach und nach ans Licht zurückkehrt: erinnerte Musik. Doch nach dieser anachronistischen Grave-Introduktion wechselt Beethoven in das Ressort einer Studiensymphonie, erprobt Satzarten, das Gespräch der Instrumente, den Elan einer an die große Öffentlichkeit, die Gesellschaft (das „Menschengeschlecht“) gerichteten Ansprache, um spätestens mit dem zweiten Teil des Allegro zum mächtigen symphonischen Sound aufzudrehen und in der Coda schier endlos und unerschöpflich alle denkbaren Schlusseffekte und Finalwirkungen auszureißen. Das zentrale Andante cantabile durchlebt den Gesang, die Gesanglichkeit in jeder Form: deutsches Lied, italienische Arie, Choral, Hymne, Refrain. Wie ein Lied, ein Reiterlied, klingt auch das Rondo, der letzte Satz, im Tonfall einer Ballade, einer dramatischen Unterhaltung. Und im Gegensatz zum unaufhörlichen Kopfsatz findet das echte Finale buchstäblich kein Ende, es verliert sich, verrinnt, zerfällt. Der dennoch unvermeidliche Schluss erfolgt zuletzt nur noch umstandslos: als würden mit knappem Gruß die Noten zugeklappt.

„Was habe ich bloß getan!“

Die Eröffnung des Pierre Boulez Saals, im März 2017, fand ohne ihn statt, ohne den Komponisten, dessen Namen er trägt und dessen Musik er umgibt. Ohne – *Sans* – ist auch der Titel einer Partitur, die der Italiener Luca Francesconi im selben Jahr schuf: eine Hommage an Boulez, ein Memorial für den am 5. Januar 2016 verstorbenen Musiker und Mentor. Und ein Werk, das als Einlage oder Zwischenspiel für Boulez' *Le Marteau sans maître* gedacht war und in dieser Eigenschaft auch im Berio-Saal des Wiener Konzerthauses uraufgeführt wurde (und Luciano Berio wiederum war Francesconis Lehrer). Insofern bezieht sich der eine auf den anderen Titel, doch ohne musikalische Konsequenzen: Francesconi wollte vielmehr die „Abwesenheit“ betonen, in einem Konzert für Boulez – ohne Boulez. Seine eigene Musik, sagt Francesconi, klinge allenfalls ein bisschen wie *Éclat* oder *Dérive 1*, freilich ohne jede Absicht. Es sei ihm selbst erst nachträglich aufgefallen, räumt er ein: „Mein Stück nimmt eine sehr eigenwillige Haltung zu seiner Musik ein. Eine kleine Meditation über die Empfindlichkeit, die Zerbrechlichkeit, die sie in sich trägt.“

Pierre Boulez, Jahrgang 1925, habe einer Generation angehört, sagt Francesconi, Jahrgang 1956, die er als „extrem selbstsicher, machtvoll und schwergewichtig“ charakterisiert (und bewertet). „Nicht von ungefähr reden wir immer noch über sie.“ Als jüngerer Komponist wollte sich Francesconi furchtlos diesem Vermächtnis stellen – „andernfalls wäre ich Jazz- oder Rock-Pianist geblieben und hätte mehr Geld verdient“. Aber er habe die Herausforderung angenommen, er habe „den Fehdehandschuh aufgenommen, weil ich diese Sprache verstehen, sie besitzen, über sie verfügen wollte, ich wollte ihr Potential ermessen“. Die musikalische Nachkriegs-Avantgarde sei für ihn wie ein Wörterbuch oder eine Enzyklopädie gewesen, ein Ausgangspunkt. Und doch habe er zugleich erkennen müssen, was diesem „hyperrationalen Denken“ fehle: „die Notwendigkeit, Dinge zu teilen, mitzuteilen, Gefühle, Empfindungen, Ängste, Freuden, Hoffnungen“.

Als Luciano Berios 70. Geburtstag bevorstand, im Jahr 1995, wurde auch sein Schüler Luca Francesconi um ein musikalisches Präsent für den Jubilar gebeten, der ihm zu diesem Zweck einiges „Material“ zuschickte, notiert auf einem einzigen Blatt Papier. Francesconi komponierte, doch ohne auch nur eine Note aus Berios Zuschrift zu verwenden. Aber als er später, 2010, während



Luca Francesconi

seiner Zeit als Lehrer am Konservatorium in Straßburg, eine Freundschaftsgabe, ein Überraschungswerk für Jean-Dominique Marco vorbereitete, den Direktor des Festival Musica, erinnerte er sich an dieses „mysteriöse Blatt“, das ihm Berio überlassen hatte, und nutzte einige Akkorde, ein paar Rhythmen für seine neue Komposition: *Jeu di Musica*. „Ich begann das Stück mit rhythmischen Aktivitäten im Akkordeon, und es geriet immer bruchstückhafter und ‚zeitgenössischer‘, und zuletzt ist es ein einziges Gemenge, ein hypnotisches Ostinato aller Instrumente um eine polarisierte Harmonie, die am Schluss beinahe auf einen c-moll-Akkord hinausläuft.“

Moskow Run von 2019 sei das „verrückteste“ der drei Werke im heutigen Konzert, bekennt Francesconi. Dieses Stück, für zwei Klaviere, Vibraphon und Marimba, „beginnt irgendwo zwischen einer Art überdrehtem Steve Reich und Ligeti“, als eine Mischung aus Minimal Music und Mikropolyphonie und auf jeden Fall: als „eine Befreiung des Rhythmus“. Francesconi nennt es „ein spaßiges

Stück. Es gehört keiner Schule an. Als ich es zum ersten Mal hörte, sagte ich mir: „Was habe ich bloß getan!“ Doch manchmal lässt man sich gerne überraschen.“ Der orthographisch eigenwillige Titel spricht von der Terminnot, dem „Gerenne“, dem Wettkampf mit der Zeit, den Francesconi auf sich nehmen musste, um sein unorthodoxes Quartett fristgerecht beim Studio für Neue Musik in Moskau abzuliefern. Aber der Name steht auch für ein Experiment, das Francesconi mit seiner Musik anstellte: Er wollte die Extreme der Wahrnehmung erkunden, „das Grenzland, wo sich Massen von Molekülen in rasanter und andauernder Bewegung zusammenballen und eine Form hervorbringen. Wenn das möglich ist? Hintergrund / Vordergrund, Schwärme / Konturen. Darüber müssen wir uns heutzutage den Kopf zerbrechen. Und einen Ausweg finden. Lärm ist überall, aber Bedeutung – nirgends. Sind wir mutig genug, haben wir etwas zu sagen, etwas Neues?“

„Dieses herrliche Instrument“

Das Horn verfügt über einen guten Ruf – im doppelten Sinne des Wortes. Der Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart (den meisten heute bestenfalls noch als Autor der *Forelle* ein Begriff) schrieb dem Horn sogar Eigenschaften zu, wie sie sonst nur dem thrakischen Sänger Orpheus und seinem steinerweichenden Saitenspiel nachgerühmt werden. „Das Horn ist also ein Instrument von erster Bedeutung, weil ihm Menschen und Thiere horchen“, erklärte Schubart 1784 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. „Das Waldhorn menschlich gedacht, ist ein guter ehrlicher Mann, der sich eben nicht als Genie, sondern als empfindsame Seele, fast allen Gesellschaften empfiehlt. Was das Bewundernwürdigste ist, so bringt eben dieß Instrument, vorzugsweise vor allen andern, die größte Wirkung auf die Thierwelt hervor. Ein Wald voll Thiere stutzt und horcht, wenn das volltönende Horn angeblasen wird. Die Hirsche legen sich an den Quell und lauschen; die Frösche selber schlüpfen an die Luft; und die Schweinmutter legt sich dabey in süßen Schlaf.“ Denn „freundschaftliche Traulichkeit“ sei „der Grundton dieses herrlichen Instruments“, befand Schubart.

Die mythologisch überhöhte Natura Nähe des Horns mag ein Grund gewesen sein (oder jedenfalls ein erschwerender Umstand), weshalb der Streit um die technische Revolutionierung des Hornspiels durch die Erfundung der Ventilsysteme im 19. Jahrhundert mit



Robert Schumann, 1851

solcher Heftigkeit und Prinzipienfestigkeit ausgefochten wurde. Bis dahin stand dem Hornisten nur die äußerst begrenzte Zahl und Auswahl der Naturtöne zu Gebote, wenn er das ventillose Waldhorn blies. Auf dem modernen Ventilhorn dagegen lassen sich sozusagen durch Knopfdruck weitere Naturtonskalen zuschalten, die Natur wird überlistet, und der Meister muss sich nicht länger in der Beschränkung zeigen. Dennoch standen viele Fortschritts-skeptiker dem „Maschinenhorn“, wie sie es abschätzig nannten, dieser „Allerweltskreatur“, mit unbeirrbarer Ablehnung gegenüber. Es war gerade die Unvollkommenheit und Unebenheit des alten Waldhornklanges, das Ursprüngliche und Naturwüchsige des Instruments, das sie gegen den gleichmacherischen Perfektionismus einer neuen Zeit verteidigen zu müssen glaubten. Johannes Brahms, der in

seiner Jugend selbst das Hornspiel erlernt hatte, gehörte zu den prominentesten Fürsprechern der alten Schule und legte größten Wert darauf, dass sein Horntrio – von 1865! – mit einem Naturhorn aufgeführt werde.

Robert Schumann hingegen begeisterte sich für den modernen Instrumentenbau und komponierte 1849 zunächst das Adagio und Allegro op. 70 für Klavier und Ventilhorn; einige Tage später nahm er obendrein noch sein Konzertstück op. 86 für vier Ventilhörner und Orchester in Angriff, das er als „etwas ganz curioses“ ankündigte.

Das einleitende Adagio von Opus 70 (zunächst „Romanze“ genannt) klingt wie ein sanftes, aber nachdrückliches Plädyer für das moderne Instrument, das in gedankenreichem, tiefesinnigem Dialog mit dem Klavier zu den schönsten Kantilenen anhebt. Und auch im anschließenden, stürmisch losbrechenden Allegro mag Schumann vom Gesang gar nicht mehr lassen. Die Hornstimme kann ad libitum auch von einer Violine oder einem Violoncello übernommen werden – allerdings zum Nachteil dieses Werks, denn das Ventilhorn ist eben doch keine „Allerweltskreatur“, die nach Belieben durch andere ersetzt werden könnte.

Wolfgang Stähr, geboren 1964 in Berlin, schreibt über Musik und Literatur für Tageszeitungen, Rundfunkanstalten, die Festspiele in Salzburg, Luzern und Dresden, Orchester wie die Berliner und die Münchner Philharmoniker, Schallplattengesellschaften und Opernhäuser. Er verfasste mehrere Buchbeiträge zur Bach- und Beethoven-Rezeption, über Haydn, Schubert, Bruckner und Mahler.



Sophie Taeuber-Arp, *Quatre plans irréguliers à volutes* (1939)



Sophie Taeuber-Arp, *Rythmes libres* (1919)

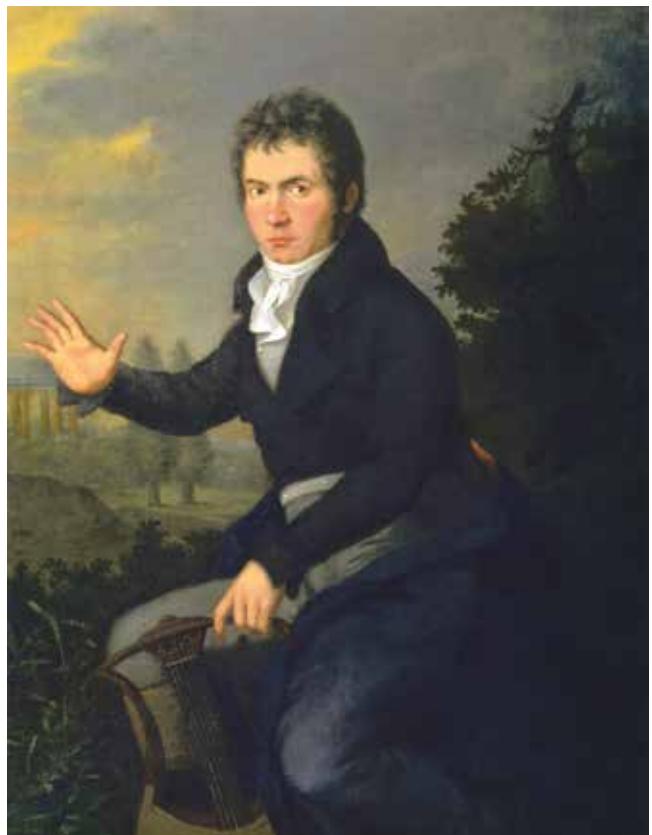
The Past Recaptured

Music by Ludwig van Beethoven,
Robert Schumann, and Luca Francesconi

Thomas May

“Music is magic,” Luca Francesconi asserts. “In every culture, it always has been used as a source of magic power. Music offers one of the simplest ways for everybody to access the transcendent.” But that very power has led to a dilemma confronting composers today. On the one hand—and this is the usual outcome—its power can be readily commercialized through popular music designed “to activate reactions.” This comes down to triggering “pieces of the hard disc of memory we all share. That’s what happens to our brains with a new hit,” as Francesconi sees it. But the aftermath of the postwar Western avant-garde, on the other hand, has in many cases ossified into an approach that is “hyper-rationalist and mannerist”—an approach he deems nihilistic, leading to a dead end where there is “no score, no piece, no artwork, no music—conceptual art that proclaims, ‘I have nothing to say!’”

If the power it wields makes music easily marketable and primarily tethered to the body, the avant-garde’s rejection of such “easily activated reactions” in the last century gave pride of place to the brain, according to Francesconi—resulting in a disconnection that leaves the artist of today with two basic possibilities: “You can surrender or you can resist.” In the context of our time, Francesconi considers writing music that either caters to the masses through



Ludwig van Beethoven, portrait by Joseph Mähler (1804)

commercialization or, because of its preoccupation with concept and process, that is addressed to the initiated elite to represent two ways of surrendering, even if these approaches lie at opposite ends of the spectrum. And the complexity of today's world—a world in which “we are bombarded every day by incredible amounts of information that are completely useless”—has only intensified the impulse to surrender.

What, then, does it mean to resist? The pieces by Francesconi on this evening's program offer some snapshots of how the Milan-born composer has interrogated the inheritance of the preceding generation

of leading avant-garde figures (Pierre Boulez and Luciano Berio in particular) in order to forge a vibrant musical language that recognizes anew the need “to create a connection between brain and body.” Spanning the past decade and ranging widely in context, these pieces might be viewed as chamber commentaries on the large-scale orchestral and music-theater works that are at the heart of Francesconi's prolific and highly varied output. He explains that Daniel Barenboim chose the three pieces we hear as “little cameos” to complement the Berlin premiere of *Quartett*—his widely performed opera based on the Heiner Müller play, currently seen at the Staatsoper, which in turn deconstructs the 18th-century epistolary novel *Les liaisons dangereuses* by Pierre Choderlos de Laclos—as well as the program scheduled later in the Staatskapelle Berlin's season that will present his orchestral composition *Dentro non ha tempo*. “They are like appetizers in a way,” observes Francesconi. Even though smaller in scale, these pieces illuminate the challenge that is constantly in mind whatever creative project he undertakes: “What is the role of someone writing music today, when there is no native language that can function as a compass? These pieces are part of a process of exploring different fields.”

Framing the program are chamber works from the Classical and Romantic repertoire by Beethoven and Schumann, respectively, that show each composer processing elements of a traditional language that still functioned as a “compass.” Particularly in the case of Beethoven, the model of Mozart's chamber music provided a reference point that allowed the young composer to test out new possibilities while he was still developing his own style. The Wind Quintet is one of a series of chamber pieces through which he carefully honed his craft before venturing forth with the bolder artistic statement of his first string quartets. And at the height of his career, Schumann experimented with the tradition of *Haussmusik* to create an unusual hybrid with the Op. 70 Adagio and Allegro.

Modeling and Morphing the Past

Beethoven's Wind Quintet

One shortcoming of taxonomies such as “Viennese Classicism” is that they tend to give an impression of homogeneity—or, worse, of a set of academic “rules” that composers so pigeonholed felt obliged to follow. Yet the cliché of Beethoven as the defiant

rule-breaker obscures the frequency and importance of unconventional choices in the music of Mozart and Haydn alike, not to mention their less-canonical contemporaries who similarly played with expectations. And this sort of categorizing smooths over the marked differences in style of each of the triumvirate that the standard narrative has singled out as the leading figures of so-called Viennese Classicism.

In fact, it is revealing to distinguish in Beethoven's early works—when he was establishing his “brand” during his first decade in Vienna—the relative pull of Haydn and Mozart, and, beyond them, of other figures, as for example of C.P.E. Bach, with whose idiosyncratic imagination young Beethoven felt a keen sympathy. Indeed, he would continue to turn to models from the past throughout his life. His Op. 16 Quintet deliberately takes as its model Mozart's Quintet in E-flat major for Piano and Winds K. 452, composed in 1784, which stands apart in his predecessor's catalogue by bridging the divide between chamber music with piano and the wind band scoring known as *Harmoniemusik*. Mozart himself boasted to his father that he considered the Quintet to be “the best work I have ever composed” (at least as of the spring of 1784). Though the score remained unpublished when Beethoven wrote his Op. 16, there is some speculation he may have encountered the piece while in Prague, where Mozart's memory was held in particularly high regard.

Beethoven also turned to a Mozartean model in his Op. 11 Trio for piano, clarinet (or violin), and cello, whose instrumentation echoes that of the great “Kegelstatt” Trio (K. 498), substituting cello for Mozart's viola. In these scores, Beethoven is not aggressively competitive—let alone Oedipal—vis-à-vis his forerunner. As the biographer Lewis Lockwood observes, Beethoven's Trio and Quintet were likely “designed for popularity”; the later, serenade-like Septet for a combination of winds and strings became one of his most popular works in his lifetime.

The Op. 16 Quintet replicates the instrumentation and choice of key of K. 452, and it even parallels Mozart in the general structuring of the outer movements: the first preceded by a slow introduction, the finale cast as a cheery rondo. But it would be shortsighted to dismiss Beethoven's achievement as a merely clever imitation (as many commentators have done). The scholar William Kinderman offers a more nuanced reading of how Beethoven infuses his own “energetic style” by transforming motivic ideas he found in Mozart into more pervasive entities—in particular, the descending contour

of the first movement's main theme, which recurs in the slow movement's principal melody. In Beethoven's Quintet overall, concludes Kinderman, “we encounter a situation in which resemblances to Mozart have been diminished in a thorough process of transformation,” so that “the differences weigh more heavily than the similarities.”

The Crazy Flow of Information

Three Short Pieces by Francesconi

Like Beethoven and like Schumann, Luca Francesconi knows first-hand what it means to come of age when the field is dominated by imposing predecessors. “The generation of Stockhausen, Boulez, Berio, and so on was extremely sure of itself and powerful,” he says. “So it's not by chance that we are still talking about them.” The responsibility a composer faces today, for him, means “using what has been done in the 20th century and considering this huge work not as a ‘mistake’—even if many have rejected it as such or found it to lead to a dead end. It represents a process whose consequences are very important. We have to dive in and explore why it has been done. For example, the desire to filter out and erase all the clichés and commonplaces inherited from the Romantics gave a new vision to music.”

Francesconi's decision to “resist” the extremes described in the introduction above—between commercialization and self-referential conceptualism—is rooted in his “need to create a connection between brain and body. To resist means to keep in yourself a message of hope which is not generic or merely consolatory.” In his student years, while immersed in the realms of avant-garde music, Francesconi pursued a love of jazz (particularly Miles Davis) and rock in parallel—he jokingly refers to a “Dr. Jekyll and Mr. Hyde” lifestyle of “classical during the day and then playing rock and jazz at night.” This reinforced his appreciation of the matter of music, its connection to the body. He formulates his project as a composer in this way: “How can we use all the tools that came out after the Second World War in a new way, as part of a new dictionary?” At the same time, he wants to recall “what has been missing” from an approach that became too centered on the brain, which is to say the body: “and for me ‘the body’ includes emotions, fears, joys, and hopes—and the necessity of sharing these things, all of which were denied by the avant-garde's hyper-rational thinking.”

Jeu di Musica is a brief homage from 2010 to Jean-Dominique Marco, a friend who at the time directed the Festival Musica in Strasbourg and “a great fighter for contemporary music.” Francesconi has also been an influential teacher and got to know Marco during a stint at the Conservatoire de Strasbourg. He recalls joining with a group of fellow composers to present a series of new pieces as a surprise for Marco: “He noticed we were acting rather strange and was scared that we were hiding something. He even worried that maybe he was going to be fired! We prepared a huge feast for him in a secret hall in the offices, and so this music became a real celebration of friendship.”

The piece is also connected to one of Francesconi’s most important mentors, Luciano Berio, with whom he worked as an assistant in the early 1980s. In 1995, around the celebrations of Berio’s 70th birthday in Milan, he wrote the short piece *Inquieta limina*. He explains that Berio had sent him a “mysterious sheet” containing some chords and rhythms, but he ended up not using any of these in *Inquieta limina*. Instead, they made their way into *Jeu di Musica*. “I start with rhythmic material that becomes very fragmented and more ‘contemporary’ until in the end it melts into a sort of hypnotic ostinato of all the instruments around a polarized harmony, with a little flavor of C minor at the end as a kind of signature.”

Sans similarly originated as an occasional composition: Francesconi was asked to write a piece in response to the death of Pierre Boulez in January 2016. The title alludes to Boulez’s path-breaking *Le Marteau sans maître*, the missing words an allusion to absence. But the music itself makes no references to that work. Instead, it represents “a little meditation on how his music can imply a certain amount of sensitivity and fragility—on the most intimate, the sweetest part of Boulez,” the composer remarks. Without intending to, he realized after writing *Sans* that it evokes something of the worlds of *Éclat* or *Dérive 1* (“one of his simplest and most successful pieces I think”). The results offer “a rather strange point of view about Boulez’s music—or, rather, about just one single slice of his music, which he denied all his life.”

These and *Moskow Run*, “the craziest of these three pieces,” are smaller versions of a large-scale project of “cannibalizing all the big experiences I had to go through,” according to Francesconi. “I had to try to figure out what this generation was doing. I wanted to own, to possess this language, to understand its potential.” (Another example of such efforts is *Daedalus*, which Daniel Barenboim



Luca Francesconi

premiered at the Pierre Boulez Saal in 2018. In it, Francesconi “cannibalized” material from *Dérive 2* and “rebuilt a fake part using the score’s principles, but with other notes and rhythms—and then I threw it into a labyrinth, which is a metaphor of life today.”) With *Moskow Run*, Francesconi turns his gaze even further back in the past to Igor Stravinsky as well as to other figures from Russian culture. Because of a misunderstanding as to the timing for his first commission from a Russian organization (the Studio for New Music in Moscow), his deadline for completing the piece last year suddenly loomed. But instead of panicking, he took advantage of not having time to second-guess himself and “just let it go, writing music that is very rhythmical.”

Scored for vibraphone, marimba, and two pianos (a doubling that especially fascinates this composer), *Moskow Run* begins, in Francesconi’s description, “with a kind of warped Steve Reich idiom mixed with Ligeti as the two pianos divide the time like narrow cake slices.” He notes that as an artist, he is “focused on investigating

the borderlines of perception—which are of course not only a physiological, sensorial problem, but a complex algorithm between our senses and the ‘semanticity’ of music, what I call semantic pressure.” The frenzied, atomized rhetoric of *Moskow Run* explores “the borderland where a mass of molecules in fast and regular movement starts to conglomerate and create a form.” But “is this possible” in our world, where “noise is everywhere but meaning is not”? On one level, Francesconi attempts this through “a liberation of rhythm that really doesn’t belong to any school. When I heard it for the first time,” he adds, “I said to myself: ‘What did I do?’ It’s nice to be surprised sometimes.”

Exploring New Timbres

Schumann’s Adagio and Allegro

Intense creativity alternated with periods of brooding despair in the life of Robert Schumann, until its tragic end. The Op. 70 Adagio and Allegro dates from a period the composer himself characterized as one in which he had “never been more active, never happier in my art.” He wrote this two-movement piece for horn and piano very quickly in mid-February 1849 as one of a series of chamber music scores intended to expand the performance potential of instruments that were lacking repertoire. Development in metallurgy and instrumental technology enabled advances in brass instruments during the 19th century—thus the invention of the valve horn within a decade of Schumann’s birth. The biographer John Daverio writes that the Adagio and Allegro is “the first substantial solo piece to exploit the full capabilities of the valve horn” (and acknowledging the challenge of having a competent player to hand, Schumann’s published score allows for the horn part to be played by violin or cello). The Adagio and Allegro thus also presses beyond contemporary generic expectations with its unusual instrumental palette.

Like a Romantically updated gloss on the old Baroque *sonata da chiesa* (which alternated pairs of movements in the order slow-fast), Op. 70 juxtaposes the two personalities that recur again and again in Schumann’s musical psyche: Eusebius, the figure representing his introspective, dream-oriented side; and Florestan, Schumann’s imaginary character who foregrounds his passionate, bold, outgoing aspects. Though he supplied no explicit program, the piece’s chromatic

language—exploiting the half-step made possible by the valve horn in the very first bar—and layout of the dialogue between horn and piano evoke a longing that is almost erotic; the key of A-flat major is the same Wagner would later so centrally use in the second act of *Tristan und Isolde*. The forward propulsion of the Allegro, cast as a rondo, startles with its contrasting impetuosity, yet Schumann includes reminiscences of the Adagio to effect a sense of unity.

A few months after Schumann composed this music, revolution would break out in Dresden, where he was living—with Wagner himself taking an active role at the barricades. Yet he later remarked that 1849 turned out to be his “most fruitful year,” adding: “It seemed as if the outer storms drew people to look inward, and only therein did I find a counterforce against the forces breaking in so frightfully from without.”

Thomas May is a freelance writer, critic, educator, and translator whose work has appeared in *The New York Times* and *Musical America*. He regularly contributes to the programs of the Lucerne Festival, Metropolitan Opera, and Juilliard School, and his books include *Decoding Wagner* and *The John Adams Reader*.

Daniel Barenboim

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren, wo er im Alter von sieben Jahren sein erstes öffentliches Konzert gab. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel. Als Elfjähriger nahm er in Salzburg an den Dirigierkursen von Igor Markevitch teil; später studierte er bis 1956 Harmonielehre und Komposition bei Nadia Boulanger in Paris. Im Alter von zehn Jahren gab er sein Solodebüt als Pianist in Wien und Rom, an das sich in rascher Folge Auftritte in Paris, London und New York anschlossen. Seitdem unternimmt er regelmäßig Tourneen in Europa und den USA sowie in Südamerika, Asien und Australien. Als Liedbegleiter hat er mit den bedeutendsten Sängerinnen und Sängern unserer Zeit zusammengearbeitet, insbesondere mit Dietrich Fischer-Dieskau.

Seit seinem Debüt als Dirigent 1967 in London mit dem Philharmonia Orchestra ist Daniel Barenboim mit allen führenden Orchestern der Welt aufgetreten. Von 1975 bis 1989 war er Chefdirigent des Orchestre de Paris, von 1991 bis 2006 musikalischer Leiter des Chicago Symphony Orchestra, das ihn nach Ende seiner Amtszeit zum Ehrendirigenten ernannte. Zwischen 2007 und 2014 bekleidete er Führungspositionen am Teatro alla Scala in Mailand, seit 2011 die des musikalischen Leiters. Seinen Einstand als Operndirigent gab er 1973 beim Edinburgh Festival. 1981 trat er erstmals bei den Bayreuther Festspielen auf, wo er fast zwei Jahrzehnte lang jeden Sommer



tätig war. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden; acht Jahre später wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit. Sowohl im Opern- als auch im Konzertrepertoire haben Daniel Barenboim und die Staatskapelle die großen Werke und Werkzyklen der Klassik, Romantik und klassischen Moderne in Berlin und auf weltweiten Gastspielreisen präsentiert. Im August und September 2020 brachten sie sämtliche Symphonien Beethovens in der Staatsoper Unter den Linden zur Aufführung. Darüber hinaus widmen sie sich regelmäßig zeitgenössischen Komponisten wie Elliott Carter, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann und Pierre Boulez. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen dokumentieren diese außerordentliche künstlerische Partnerschaft. 2016 gründete Daniel Barenboim gemeinsam mit dem Geiger Michael Barenboim und dem Cellisten

Kian Soltani ein Trio, das im gleichen Jahr im Teatro Colón in Buenos Aires erstmals zu hören war. In der Spielzeit 2017/18 brachte das Ensemble im Pierre Boulez Saal sämtliche Klaviertrios von Beethoven zur Aufführung, kombiniert mit zeitgenössischen Werken.

Im Jahr 1999 rief Daniel Barenboim zusammen mit dem palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward W. Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und anderen Ländern des Nahen Ostens und Nordafrikas vereint. Das Orchester, das jeden Sommer eine internationale Konzerttournee unternimmt, hat sich zum Ziel gesetzt, den Dialog zwischen den verschiedenen Kulturen des Nahen Ostens durch die Erfahrung gemeinsamen Musizierens zu ermöglichen. Aus diesem Projekt ging die Barenboim-Said Akademie in Berlin hervor, die 2015 den Betrieb aufnahm und seit Herbst 2016 einen vierjährigen Bachelor-Studiengang in Musik und Geisteswissenschaften für Studierende vor allem aus dem Nahen Osten anbietet. Die Akademie befindet sich im ehemaligen Magazingebäude der Staatsoper und beherbergt außerdem den Pierre Boulez Saal. Das von Daniel Barenboim gegründete Boulez Ensemble hat hier seine künstlerische Heimat.

Daniel Barenboim ist Träger des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland, Knight Commander of the British Empire, Commandeur de la Légion d'Honneur und UN Messenger of Peace. Die Universität Oxford verlieh ihm die Ehrendoktorwürde. Zu seinen Buch-

veröffentlichungen zählen die Autobiographie *Musik – Mein Leben* (1992, Neuauflage 2002), *Parallelen und Paradoxien* (gemeinsam mit Edward W. Said, 2004), *Klang ist Leben: Die Macht der Musik* (2008), *Dialoghi su musica e teatro: Tristano e Isotta* (gemeinsam mit Patrice Chéreau, 2008) und *Musik ist alles und alles ist Musik: Erinnerungen und Einsichten* (2014).

Daniel Barenboim was born in 1942 in Buenos Aires, where he gave his first public concert at the age of seven. In 1952 he moved to Israel with his parents. When he was 11 years old, he participated in Igor Markevitch's conducting classes in Salzburg; he later went on to study harmony and composition with Nadia Boulanger in Paris until 1956. At the age of ten he made his solo debut as a pianist in Vienna and Rome, which was quickly followed by appearances in Paris, London, and New York. Since then, he has regularly toured Europe, the United States, South America, Asia, and Australia. As a lied accompanist, he has collaborated with some of the most acclaimed singers of our time, most notably Dietrich Fischer-Dieskau.

Since making his conducting debut in 1967 with London's Philharmonia Orchestra, Maestro Barenboim has appeared with all major orchestras around the world. From 1975 to 1989 he was chief conductor of the Orchestre de Paris; from 1991 to 2006 he served as music director of the Chicago Symphony Orchestra, which at the end of his tenure named him

honorary conductor. Between 2007 and 2014 he held leading positions at Milan's Teatro alla Scala, including that of music director beginning in 2011. He conducted his first operatic performance in 1973 at the Edinburgh Festival. In 1981, he made his debut at the Bayreuth Festival, where he went on to appear every summer for almost two decades. In 1992 he was named general music director of the Staatsoper Unter den Linden; eight years later the Staatskapelle Berlin appointed him chief conductor for life. In opera and concert, Daniel Barenboim and the Staatskapelle have performed the great works and work cycles of the Classical, Romantic, and classic 20th-century repertoire in Berlin and on tour around the world. This past August and September, they presented the complete symphonies of Beethoven at the Staatsoper Unter den Linden. They also regularly perform the music of contemporary composers such as Elliott Carter, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann, and Pierre Boulez. Their extraordinary artistic partnership is reflected in a number of acclaimed CD and DVD recordings. In 2016, Daniel Barenboim founded a trio with violinist Michael Barenboim and cellist Kian Soltani. The ensemble first appeared that same year at the Teatro Colón in Buenos Aires and in the 2017–18 season performed the complete piano trios of Beethoven, combined with contemporary works, at the Pierre Boulez Saal.

In 1999, Daniel Barenboim and Palestinian literary scholar Edward

W. Said established the West-Eastern Divan Orchestra, which brings together young musicians from Israel, Palestine, and other countries of the Middle East and Northern Africa. The goal of the orchestra, which tours internationally every summer, is to open up a dialogue between the different cultures of the Middle East through the experience of playing music together. The project led to the founding of the Barenboim-Said Akademie in Berlin, which began operations in 2015 and since the fall of 2016 has been offering a four-year bachelor program in music and the humanities for students primarily from the Middle East. The Akademie is located in the former set depot of the Staatsoper and also houses the Pierre Boulez Saal. The Boulez Ensemble, which was founded by Daniel Barenboim, has its artistic home there.

Daniel Barenboim was awarded the Great Cross of Merit of the Federal Republic of Germany; he is also a Knight Commander of the British Empire, a Commandeur de la Légion d'Honneur, and a UN Messenger of Peace, and holds an honorary doctorate from the University of Oxford. His books include his autobiography, *A Life in Music* (1991, second edition 2002), *Parallels and Paradoxes* (with Edward W. Said, 2002), *Everything Is Connected: The Power of Music* (2008), *Dialoghi su musica e teatro: Tristano e Isotta* (with Patrice Chéreau, 2008), and *La musica è un tutto: Etica ed estetica* (2012).

danielbarenboim.com

Boulez Ensemble

Das von Daniel Barenboim gegründete Boulez Ensemble hat seine künstlerische Heimat im Pierre Boulez Saal in der Barenboim-Said Akademie. Hier trat das Ensemble anlässlich des Richtfestes des Gebäudes im Juni 2015 erstmals öffentlich auf. Das internationale Debüt folgte im Januar 2017 im Rahmen einer Gedenkveranstaltung für Pierre Boulez in der Zankel Hall an der Carnegie Hall in New York. Seit der Eröffnung des Pierre Boulez Saals im März 2017 gestaltet das Ensemble hier eine eigene Konzertreihe, die bisher Auftritte mit Künstlern wie Sir Antonio Pappano, Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth, Jörg Widmann, Matthias Pintscher, Lahav Shani, Emmanuel Pahud, Christiane Karg, Magdalena Kožená und vielen anderen beinhaltete. Als wandlungsfähiger Klangkörper ohne feste Besetzung besteht das Boulez Ensemble hauptsächlich aus Musikern der Staatskapelle Berlin und des West-Eastern Divan Orchestra sowie Lehrenden und Studierenden der Barenboim-Said Akademie und internationalen Gastkünstlern, die für jedes Projekt individuell zusammenkommen. Seine künstlerische Identität gewinnt das Ensemble aus seinen Konzertprogrammen, die Repertoire der Klassik und Romantik, Meisterwerke des 20. Jahrhunderts und Musik unserer Zeit miteinander kombinieren und gleichzeitig Duo- und Triokompositionen größer besetzten Werken gegenüberstellen. Einen wichtigen

Schwerpunkt bildet dabei das Schaffen von Pierre Boulez. Regelmäßig gestaltet das Boulez Ensemble außerdem Uraufführungen von Auftragswerken; bisher waren neue Kompositionen von Benjamin Attahir, Johannes Boris Borowski, Luca Francesconi, Matthias Pintscher, Aribert Reimann, Kareem Roustom, Vladimir Tarnopolski und Jörg Widmann zu hören. Das Ergebnis dieser Programmgestaltung ist ein klingendes Kaleidoskop der Stile, in dem das Neben- und Miteinander unterschiedlicher Werke neue Höelperspektiven eröffnet. Dieser Geist der musikalischen Entdeckungsfreude und des künstlerischen Dialogs geht direkt auf die Inspiration des Namensgebers, des Komponisten, Dirigenten und Visionärs Pierre Boulez zurück.

Weitere Informationen zu einzelnen Musikerinnen und Musikern finden Sie unter boulezaal.de/boulez-ensemble.

Founded by Daniel Barenboim, the Boulez Ensemble has its artistic home in the Pierre Boulez Saal at the Barenboim-Said Akademie, where it made its first appearance in June 2015 at the building's topping-out ceremony. This was followed in January 2017 by the international debut at Carnegie's Zankel Hall in New York as part of a memorial concert for Pierre Boulez. Since the opening of the Pierre Boulez Saal in March 2017, the ensemble has presented its own concert series here, which has included collaborations with artists such as Sir Antonio Pappano, Sir Simon Rattle,

François-Xavier Roth, Jörg Widmann, Matthias Pintscher, Lahav Shani, Emmanuel Pahud, Christiane Karg, and Magdalena Kožená, among many others. As a flexible group not bound by a permanent roster of performers, the Boulez Ensemble consists of musicians primarily drawn from the ranks of the Staatskapelle Berlin and the West-Eastern Divan Orchestra, as well as faculty and students of the Barenboim-Said Akademie and international guest artists who come together for each individual project. The ensemble's artistic identity is expressed in its concert programs, which combine compositions from the Classical and Romantic repertoire with masterpieces of the 20th century and works by contemporary composers, while also juxtaposing duo and trio pieces with music for larger ensemble. Next to the works of Pierre Boulez which form a central part of the group's repertoire, the ensemble regularly presents world premieres of commissioned works, so far including compositions by Benjamin Attahir, Johannes Boris Borowski, Luca Francesconi, Matthias Pintscher, Aribert Reimann, Kareem Roustom, Vladimir Tarnopolski, and Jörg Widmann. The result of this programmatic approach is an inspiring combination of styles, in which the juxtaposition of diverse works opens up new listening perspectives—facilitating musical discovery and artistic dialogue that pay tribute to the spirit and memory of composer, conductor, and visionary Pierre Boulez.

For more information on individual musicians, visit boulezsaal.de/boulez-ensemble.



Sophie Taeuber-Arp, *Éléments divers en composition verticale-horizontale* (1917)

92,4

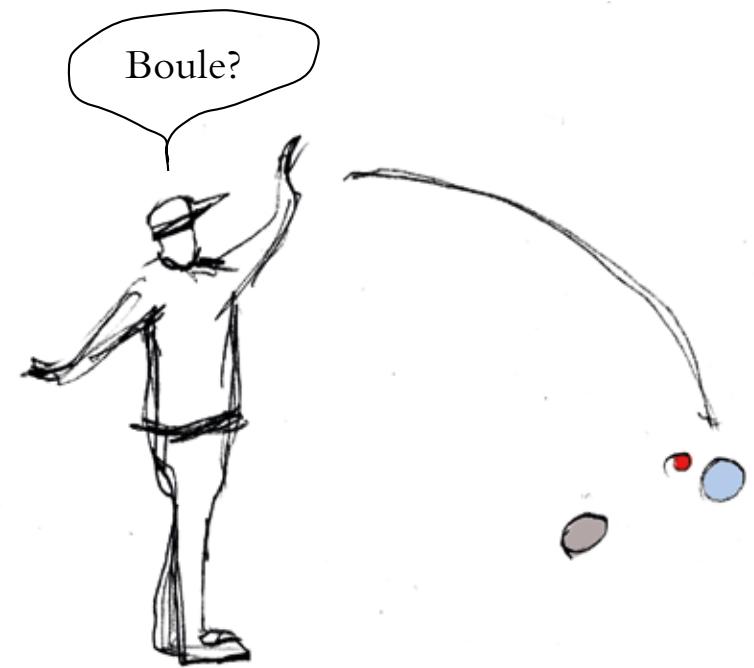
kulturradio^{rbb}

die
kunst
zu
hören



PIERRE BOULEZ
SAAL

*Versäumen Sie keinen Ton!
Never Miss a Note!*



Abonnieren Sie unseren Newsletter direkt auf boulezsaal.de
Visit boulezsaal.de to subscribe to our newsletter

Aktuelle Programminformationen und Empfehlungen für Ihren nächsten Konzertbesuch im Pierre Boulez Saal, alle 10 Tage, mit nützlichen Services.

Updates on the program and suggestions for your next visit to the Pierre Boulez Saal, once every 10 days, plus useful tips and information.

Impressum

Herausgeber
Pierre Boulez Saal

Gründer Daniel Barenboim
Intendant Ole Bækhøj
Redaktion Philipp Brieler, Christoph Schaller
Gestaltung Annette Sonnewend
Marketing Kurt Danner
Marketingmanagerin Clara Stein

Textnachweise

Die Werkeinführungen von Wolfgang Stähr und Thomas May sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Bildnachweise

Gemälde von Sophie Taeuber-Arp, reproduziert in Friedrich Meschede & Kunsthalle Bielefeld (Hg.), *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen*, Zürich 2014 (S. 4: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp; S. 13: Silvan Fässler Fine Art Zug; S. 14: Kunsthaus Zürich; S. 29: Kunsthaus Aargau) • lucafrancesconi.com (S. 9, 21) • Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz 1998 (S. 11) • Silke Bettermann, *Beethoven im Bild. Die Darstellungen des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis 21. Jahrhundert*, Bonn 2012 (S. 16) • Ricardo Davila (S. 24)

Im Fall bestehender und nicht berücksichtigter Urheberrechte bitten wir den oder die Rechteinhaber um Nachricht.

Herstellung Ruksaldruck, Berlin

Programmheft Nr. 8 der Spielzeit 2020/21
Redaktionsschluss: 1. Oktober 2020

Pierre Boulez Saal
Barenboim-Said Akademie gGmbH
Rектор Michael Naumann
Geschäftsführer Carsten Siebert
Französische Straße 33d
10117 Berlin