



JUNGE DEUTSCHE  
PHILHARMONIE

# DER TAKTGEBER

Das Magazin der Jungen Deutschen Philharmonie  
Ausgabe 33 / Frühjahr 2017

ABGESANG  
Frühjahrstournee 2017

DAS GRAUEN LEIBHAFTIG  
VOR AUGEN  
Stefan Schickhaus im Gespräch  
mit Michelle Breedt

EIN ANGEBOT, AKUSTISCHE,  
URBANE ERFAHRUNGEN ZU MACHEN  
Hans-Jürgen Linke im Gespräch  
mit Heiner Goebbels

DAS  
ZUKUNFTS  
ORCHESTER



- 04 **ABGESANG**  
Frühjahrstournee 2017
- 06 **DAS GRAUEN LEIBHAFTIG VOR AUGEN**  
Stefan Schickhaus im Gespräch mit Michelle Breedt
- 08 **EIN ANGEBOT, AKUSTISCHE,  
URBANE ERFAHRUNGEN ZU MACHEN**  
Hans-Jürgen Linke im Gespräch mit Heiner Goebbels
- 12 **EINSTEIGER & AUFSTEIGER**  
25 neue Mitglieder und 10 Stellengewinne
- 13 **„JEDES MAL WIEDER EIN ERSTES MAL“**  
Stefan Kerstan über Gänsehaut und Knistern in der Luft
- 14 **IMMER WIEDER NEUES**  
Das Aktuellste in Kürze
- 16 **UNSERE IDEE – BITTE WEITERGEBEN!**  
Das 1822-Neujahrskonzert 2017 in der Tradition  
der Jungen Deutschen Philharmonie



# „ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT“

(RICHARD WAGNER, PARSIFAL)

Christian Fausch, Geschäftsführer Junge Deutsche Philharmonie

Wie wirkt sich der Ort, an dem wir Musik hören, auf unsere Wahrnehmung, auf die Musik, und diese wiederum auf den Ort selbst aus? Aufgrund einer vermeintlich zwingenden Entwicklung haben die meisten Musikrichtungen angestammte Räumlichkeiten, haben wir als Publikum unsere Vorstellungen und Vorlieben, was wo zu hören sei. Vielleicht können wir begründen, warum wir einem bestimmten Musikstil gerne in einem konkreten Saal begegnen. In den wenigsten Fällen fragen wir uns aber, was passieren würde, wenn wir dort ganz andere Musik hören oder wenn wir unsere bevorzugte Musik an einem völlig anderen Ort wiederfinden würden. Abgesehen von den messbaren, rein physikalisch-akustischen Unterschieden stellt sich die Frage, inwieweit die Ästhetik, die Materialien, die historische Vergangenheit oder die Aura eines Ortes nicht nur unser Wohlbefinden, sondern die musikalische Aussage in ihrer Substanz und unsere Empfänglichkeit dafür beeinflussen. Im Idealfall verschmelzen Raum und Musik zu einer Einheit, die unsere Wahrnehmung schärft. Im schlechtesten Fall stellt der Konzertsaal lediglich den geographischen Ort dar, der mit den musikalischen Inhalten nichts zu tun hat.

Die Auseinandersetzung mit Räumen begleitet die Arbeit der Jungen Deutschen Philharmonie auf Schritt und Tritt. Sie ist als Erfahrung für die jungen Musikerinnen und Musiker nicht hoch genug einzuschätzen. Wenn innerhalb einer Konzerttournee im Tagesrhythmus der Saal gewechselt wird, dann ist analytische Hörschärfe und Flexibilität gefragt. Nicht nur die Akustik will für das konkrete Konzertprogramm eingenommen und bestmöglich genutzt werden, auch die Strahlkraft des Raumes soll vom Geist und der künstlerischen Lebendigkeit der Jungen Deutschen Philharmonie erfüllt sein. Nicht jeder Ort macht es einem da gleich einfach. Nicht dass wir mit schlechten Sälen konfrontiert wären, aber jeder Raum atmet seine ganz eigene Geschichte. Ob wir auf der bevorstehenden Frühjahrstournee im Grand Théâtre von Aix-en-Provence, einer Theaterbühne mit Baujahr 2007, im Prachttheater in Reggio Emilia aus dem Jahre 1857 mit all seinen Logen und Goldverzierungen oder der gleichermaßen geschichtsträchtigen wie klang sinnlichen Berliner Philharmonie auftreten, macht schon einen

Unterschied und erfordert von Orchester und Dirigent die Fähigkeit, sich in kürzester Zeit auf die Umgebung einzulassen und anzupassen.

Im Tournéebetrieb geht es also primär darum, das musikalische Programm und den Raum bestmöglich zu einem Ganzen zu verschmelzen. Einen ganz anderen Weg wählt die Junge Deutsche Philharmonie mit ihrem biennial stattfindenden FREISPIEL: Im offenen Experimentierfeld, welches Unerwartetes und Unerhörtes nicht nur zulässt, sondern ins Zentrum rückt, suchen wir nach sinnfälligen und überraschenden Verbindungen von künstlerischer Produktion und (un-)gewohnten Örtlichkeiten. Dabei kann man – wie geschehen – in einem Restaurant im Frankfurter Osthafen ebenso Erstaunliches erleben wie auf der monumentalen Gartenhallen-Treppe im Städel-Museum oder in der Böllenfalltorhalle in Darmstadt. Das (durchdachte) Spiel mit Geschichte, Erwartungshaltungen und akustischen Rahmenbedingungen wird zu einer eigenen künstlerischen Disziplin.

Ein herausragender Experte hierfür ist Heiner Goebbels, der sowohl als Komponist als auch als Intendant der Ruhrtriennale das Zusammenspiel von Kunst und Raum völlig neu definiert hat. Er versteht den Aufführungsraum als Ort eines künstlerisch-sinnlichen Erlebnisses, in welchem die vermeintlich bekannten Parameter aufgelöst, verwischt und hinterfragt werden. In seinen Produktionen findet sich das Publikum in einem multimedialen Zusammenspiel von Musik, Raum, Video und Licht, welches die Fantasie beflügelt und Raum schafft für eine individuelle Erfahrung. Genau dieses Ereignis soll geschaffen werden, wenn im kommenden Mai sämtliche in der Schwedlerstraße beheimateten Institutionen gemeinsam *Surrogate Cities* zur Aufführung bringen. Das Werk, von der Jungen Deutschen Philharmonie bei Heiner Goebbels in Auftrag gegeben und 1994 uraufgeführt, ist der Inbegriff eines „Raumwerks“, in welchem Impressionen einer Stadtlandschaft verschmelzen mit dem konkreten Ort des Geschehens. Man darf auf das Resultat im eigens für diese Aufführung hergerichteten Transporterwerk Volkswagen Nutzfahrzeuge in Hannover gespannt sein.

# ABGESANG

Frühjahrstournee 2017



— Am 9. Mai 1911 kommt es in der Pariser Salle Gaveau zur Uraufführung der Klavierfassung von Maurice Ravels *Valses nobles et sentimentales*. Kaum zehn Tage später, am 18. Mai 1911, stirbt Gustav Mahler mit 50 Jahren in Wien. Am 25. September 1911 feiert Dmitri Schostakowitsch in St. Petersburg seinen fünften Geburtstag, von Ravel und Mahler weiß „Mitja“ nichts. Wie vor ihm seine Schwester wird Schostakowitsch mit neun Jahren bei der Mutter den ersten Klavierunterricht erhalten. Im Alter von 13 Jahren beginnt er am Konservatorium zu studieren, und mit 19 komponiert er als Diplomarbeit seine *1. Sinfonie*. Die Prüfungskommission ist überwältigt, bei den Proben gibt es Ovationen, die Uraufführung dieses Werks ist ein Triumph.

Soweit wir wissen, sind sich Ravel, Mahler und Schostakowitsch nie begegnet: 1920 besucht Maurice Ravel erstmals die österreichische Hauptstadt. Zu Gast ist er damals im Hause Alma Mahlers, der früheren Ehefrau des vor Jahren verstorbenen Gustav. Als wiederum Ravel am 28. Dezember 1937 in Paris stirbt, wirkt Schostakowitsch nach wie vor in seiner Geburtsstadt, die inzwischen Leningrad heißt. Kaum vorstellbar, dass Ravel und Schostakowitsch sich in den Jahren zuvor getroffen haben könnten. Ersterer unternahm in den 1920ern weite Konzertreisen durch Europa und nach Nordamerika, der Aktionsradius von Schostakowitsch blieb nach den Revolutionen von 1917 weitgehend auf Russland beschränkt.

Zu Ravel klingt in der folgenden Anekdote Distanz an: 1941 standen die Truppen Hitlers vor Leningrad, und Schostakowitsch schrieb seine *7. Sinfonie*, die *Leningrader*. Dem Freund Isaak Glikman spielte er am Klavier jene Passagen vor, in denen er die „faschistische Invasion“ in Töne setzte. „Unausgelastete Kritiker werden mir sicher den Vorwurf machen, dass ich den *Bolero* von Ravel nachahmen würde“, mutmaßte

der Komponist, und weiter: „Sollen sie mir den Vorwurf machen, so jedenfalls klingt in meinen Ohren Krieg.“ Ravel hätte dem vielleicht sogar zugestimmt. Seinem Kollegen Arthur Honegger gegenüber soll er geäußert haben: „Ich habe nur ein Meisterwerk gemacht, das ist der *Bolero*; leider enthält er keine Musik.“

## Abgesang auf eine Epoche – Ravels *Valses nobles et sentimentales*

Die Frühjahrstournee der Jungen Deutschen Philharmonie steht unter dem Motto ABGESANG. Gespielt werden drei Werke des Abschieds und der gedankenvollen Rückschau: Mahlers *Kindertotenlieder* aus den Jahren 1901 und 1904 sind Vertonungen von Gedichten Friedrich Rückerts – geschrieben 1834 auf den Tod zweier von Rückerts Kindern. Die *Sinfonie Nr. 15* ist Schostakowitschs letzte. Es ist ein Werk voller Reminiszenzen an das eigene Œuvre und an die abendländische Musikgeschichte. Ähnliches gilt für Ravels *Valses nobles et sentimentales*, mit denen unser Konzertprogramm beginnt. Ravel nämlich bezieht sich auf Franz Schuberts *Valses nobles*, erschienen 1827, und seine *Valses sentimentales* von 1825.

Dass Schubert mit diesen Miniaturen dem schnellen Walzer selbst die Ehre erweist, ist in dessen Heimat Wien nicht erstaunlich. Allenfalls ist der Komponist früh dran. Denn als das goldene Zeitalter des Wiener Walzers kennen wir vor allem die Jahrzehnte nach Schuberts frühem Tod 1828 – dann erst kam die große Zeit von Johann Strauß Vater und Sohn. Vor denen verneigt sich auch Ravel noch: Als er 1929 einmal mehr in Wien zu Gast ist, dirigiert er dort seinen *Bolero* und sein Stück *La Valse*. Letzteres beschwört zunächst Wiener Walzerklänge herauf, im Ballsaal einer kaiserlichen Residenz, um schließlich ins drastisch Groteske zu kippen; damit signalisierte Ravel, dass die ruhmreiche Epoche der österrei-



chischen Kaiser mit dem Ersten Weltkrieg endete. *La Valse* war im Dezember 1920 in Paris uraufgeführt worden, nur wenige Jahre nach der grausamen Schlacht um Verdun von 1916, die Ravel als Lastwagenfahrer im Sanitätsdienst selbst erlebte.

Von dieser Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts ist auch in der Orchesterfassung der *Valses nobles et sentimentales* von 1912 nichts vorwegzuspüren. Da ist nichts Groteskes, keine Gewalt, nur in den schnellen Teilen kracht es brillant. Die langsamen Walzer inszenieren verhangene Klänge, fast wie aus einem Grammophon. Sentimental ist das im Grunde nicht, eher nostalgisch. Das Publikum der Uraufführung zeigte sich trotzdem wenig angetan, von Begeisterung in der Salle Gaveau gar nicht zu reden. Im Gegenteil: Man kann es sich heute kaum mehr vorstellen, wie lautstark sich damals Spott und Häme über diese delikaten Werke ergossen, und dass noch während Louis Aubert sie spielte! Ravels Klavierstücke erklangen anonymisiert, sein Name stand nicht auf dem Programm. So wollten die Veranstalter das traditionelle Konzertrituel aufbrechen und die Snobs im Publikum provokativ aus der Reserve locken. Die Orchesterfassung war als Ballettversion erstmals 1912 zu hören unter Leitung des Komponisten und als Orchestersuite am 15. Februar 1914 unter Pierre Monteux.

#### Abschiede – Mahlers *Kindertotenlieder* und die *Sinfonie Nr. 15 A-Dur* von Schostakowitsch

Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* entstanden in den Sommern 1901 und 1904. Zwei der fünf Lieder komponierte Mahler, als er bereits selbst Vater war. Seine Frau Alma konnte nicht verstehen, „dass man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküsst hat.“ Sie habe, so fährt Alma Mahler

fort, „sofort gesagt: ‚Um Gottes willen, du malst den Teufel an die Wand!‘“ Nachdem im Juli 1907 dann tatsächlich die gemeinsame Tochter Maria Anna an Diphtherie verstarb, konnte sich Mahler kaum mehr dazu durchringen, diese Lieder zu dirigieren. Mehr noch, gegenüber Guido Adler äußerte er: „Ich habe mich in die Lage versetzt, mir wäre ein Kind gestorben; als ich dann wirklich eine Tochter verloren hatte, hätte ich die Lieder nicht mehr schreiben können.“

Die *Kindertotenlieder* sind allerdings nicht nur ein Abgesang vor seiner Zeit. Auch mit dieser Komposition reicht Mahler zurück auf das Wien, in dem Schubert lebte: Bereits Franz Schubert hat Texte von Friedrich Rückert vertont, ebenso wie Mahler in den fünf *Kindertotenliedern* und in weiteren Werken. Vielfältig sind außerdem die Bezüge zwischen Schuberts Liedzyklus *Die Winterreise* auf Texte von Wilhelm Müller und Mahlers frühen *Liedern eines fahrenden Gesellen*. Und darüber hinaus weisen Schuberts Sinfonien, insbesondere seine sogenannte *Unvollendete*, auf Mahlers von Liedelementen durchsetzte Symphonik voraus, die sich oft weit vom klassischen, viersätzigen Schema entfernt.

Eine vergleichbar subtile Verwandtschaft gibt es zwischen Mahlers *Œuvre* und dem von Schostakowitsch. Wie Mahler hatte Schostakowitsch in mehreren seiner Sinfonien zusätzlich Solo- und Chorgesang gefordert und auch damit außermusikalische Inhalte integriert. Parodistisch wussten sie beide zu komponieren. Und jeder auf eigene Weise war ein bitterer, symphonischer Chronist seiner Zeit. „Humanismus“, schrieb Schostakowitsch, „unbändiges Temperament, heiße Liebe zu den Menschen in Verbindung mit einer wundervollen kompositorischen Begabung halfen Mahler, seine Sinfonien, die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die *Kindertotenlieder* und das grandiose *Lied von der Erde* zu schaffen.“

Schostakowitschs letzte Sinfonie ist rein instrumental besetzt – wie schon die Diplomarbeit des Neunzehnjährigen. Die Uraufführung der *Sinfonie Nr. 15* am 8. Januar 1972 dirigierte Maxim Schostakowitsch, der Sohn des Komponisten. Das Werk birgt Zitate aus Rossinis *Wilhelm Tell*, Reminiszenzen an Wagners *Tristan und Isolde* und das Schicksalsmotiv aus Wagners *Walküre*. Auch aus eigenen Werken bedient sich Dmitri Schostakowitsch freimütig. Die *Sinfonie Nr. 15* ist gewissermaßen sein kompositorisches Vermächtnis; er starb wenige Jahre später.

\*\*\*

Michael Preis

Seit 2012/2013 freiberuflicher Redakteur und Texter u. a. für die Bamberger Symphoniker

#### FRÜHJAHRSTOURNEE 2017

Solistin	Michelle Breedt / Mezzosopran
Dirigent	Jonathan Nott / Erster Dirigent und Künstlerischer Berater

#### PROGRAMM

Maurice Ravel	Valses nobles et sentimentales (1912)
Gustav Mahler	Kindertotenlieder (1905)
Dmitri Schostakowitsch	Sinfonie Nr. 15 A-Dur, op. 141

#### KONZERTE

SA 04.03.17 / 19.00 Uhr	Bamberg, Joseph-Keilberth-Saal
SO 05.03.17 / 19.00 Uhr	Frankfurt, Alte Oper
DI 07.03.17 / 20.30 Uhr	Aix-en-Provence, Grand Théâtre
MI 08.03.17 / 20.30 Uhr	Turin, Lingotto
DO 09.03.17 / 20.30 Uhr	Reggio Emilia, Teatro M. Valli
FR 10.03.17 / 20.00 Uhr	Ludwigsburg, Forum am Schlosspark
SO 12.03.17 / 11.00 Uhr	Berlin, Philharmonie und Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker

# DAS GRAUEN LEIBHAFTIG VOR AUGEN

Stefan Schickhaus im Gespräch mit Michelle Breedt

Mittags um zwölf: Pünktlich auf die Minute meldet sich Michelle Breedt zum Interview. Pünktlich wie ein Maurer, wäre die deutsche Redewendung dafür – die südafrikanische Mezzosopranistin zitiert ihren Vater, der sagte, seine eigene Zeit dürfe man gerne verplempern, aber nicht die eines anderen. Überhaupt wird es ein persönliches, offenes Gespräch. Und dies über ein beklemmendes Thema: die *Kindertotenlieder* von Gustav Mahler, die Michelle Breedt bei der Frühjahrstournee mit der Jungen Deutschen Philharmonie singen wird.

**Frau Breedt, erlauben Sie mir zu Beginn eine sehr persönliche Frage: Haben Sie Kinder?**

— Nein. Mein „Kind“ ist gerade eine neun Monate alte Rassekatze, die mich auf meinen Tourneen durch die ganze Welt begleitet. Allerdings war ich auch sehr beteiligt am Erziehen und Formen gleich mehrerer Kinder meiner Verwandtschaft in Südafrika. In der schwarzen Bevölkerung von Südafrika gibt es die wunderbare Tradition, dass die Kinder einer Familie zur ganzen, großen Gemeinschaft gehören. Und entsprechend von allen erzogen werden. Von Onkeln, Tanten, Großeltern, vom ganzen Dorf. Diese Tradition habe ich mir zu eigen gemacht und mich da sehr involviert. Um ein Kind zu lieben, muss man es nicht gebären.

**Worauf meine Frage abzielte, ist Ihnen natürlich klar: Die *Kindertotenlieder* von Gustav Mahler, die Sie jetzt mit der Jungen Deutschen Philharmonie singen werden, drehen sich um das Schrecklichste, was im Leben eines Menschen vorstellbar ist, eben den Verlust des eigenen Kindes. Was denken Sie: Kann eine Sängerin, die Mutter ist, diese Lieder besser singen – oder überhaupt nicht?**

— Eine schwierige Frage. Ich habe geahnt, dass Fragen wie diese kommen werden, und ich werde deshalb über etwas ganz Persönliches aus meinem Leben sprechen: Mein jüngster Bruder hat Selbstmord begangen. Er war acht Jahre jünger als ich, ich habe also auch etwas mitgeholfen, ihn zu erziehen. Auch wenn es nicht mein Kind war, wurde ich doch direkt mit dieser Situation konfrontiert. Was das mit meiner Familie, mit den Eltern gemacht hat! Und auch mit mir! Ich habe meinen kleinen Bruder einst in den Schlaf gesungen, es war eine besondere Beziehung. Ich kann also das Grauen leibhaftig vor Augen haben, ich weiß,

was das für meine Eltern bedeutet hat. Ich kann, wenn ich Mahlers Lieder singe, aus dieser Erfahrung schöpfen, aus dieser Erschütterung. Leider. Noch heute, auch nach elf Jahren, wache ich nachts auf und erschrecke darüber. Keine Mutter, kein Vater soll das eigene Kind zu Grabe tragen müssen!

**Wenn Sie die *Kindertotenlieder* singen: Wie nahe lassen Sie die Texte an sich heran? Werden Sie zu diesem „Ich“, wenn es zum Beispiel heißt: „Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen!“**

— Ja, natürlich. Bei Mahler ist es ja immer eine Gratwanderung, diesen besonderen Ton zu treffen. Man braucht eine gewisse Objektivität, also einen Erzählton, aber ebenso eine innere Beteiligung. Und diese Beteiligung muss hundert Prozent sein. Sie hatten am Anfang gefragt: Singt jemand mit diesem Schicksal die Lieder anders? Es ist Teil des Künstlers, sich hineinzuversetzen. Zwar würde ich dann doch nie so frech sein zu behaupten, ich könne mich vollends in den Schmerz einer Mutter hineinversetzen. Ich denke aber schon, dass ich aufgrund meiner persönlichen Geschichte dem recht nahe kommen kann.

**Es gibt ja auch Sänger, ich denke da an den Bariton Christian Gerhaher, die nichts halten von einer übermäßigen Identifikation des Liedsängers mit dem Lied. Die sich sozusagen bewusst danebenstellen. Wäre das für Sie ein Weg?**

— Für mich persönlich nicht. Mein Temperament ist eher das eines Südländers, ich bin also leidenschaftlich beteiligt. Allerdings gibt es die Grenze, die man nicht überschreiten darf als Interpretin. Sonst kann ich meine Arbeit als Sängerin nicht ausführen. Die Tränen, die heiß die Wangen herunterlaufen, sind in der Vor-

arbeit, wenn ich zu Hause Text und Musik für mich alleine erarbeite, möglich und vielleicht wichtig. Doch dann muss ich mich auch wieder auf eine gewisse Weise davon distanzieren. Ein völlig kaltes Sich-daneben-Stellen wäre für mich aber nicht möglich. Wie soll ich so mein Publikum erreichen? Schließlich ist die menschliche Stimme ein Instrument, bei dem man jede Emotion sofort hören kann. Bist du fröhlich? Traurig, deprimiert? Man hört es sofort.

**Einmal weg vom Text und hin zur Musik: Was verlangen diese Mahler-Lieder musikalisch von Ihnen?**

— Mahlers Musik ist generell eine Herausforderung. Sie verlangt Klarheit, und sie verlangt das Verständnis einer ganz eigenen harmonischen Welt. Da schwingt – so höre ich das zumindest – eine ständige Melancholie mit, und man hört deutlich in den Holzbläsern seine jüdische Herkunft. Und da ist immer wieder auch diese fast kitschige Schönheit. Es ist eine Bittersüßigkeit in seiner Musik – da die richtige Dosis in der Interpretation zu finden ist die eigentliche Herausforderung. Und dann ist da noch die große Schwierigkeit, die vor allem die Dirigenten lösen müssen: Ich finde, Mahler wird oft zu laut gespielt. Sicher, manchmal muss das Blech im Fortissimo lärmern – aber auch Pianostellen werden mit viel zu großem Ton genommen. Mahler hat ja wirklich alles akribisch in seinen Partituren notiert. Und trotzdem nehmen manche Dirigenten ihn pauschal als postromantischen Großsinfoniker mit pompösem Einheitsklang.

**Der Dirigent hat ein Riesen-Orchester vor sich, das verführt wahrscheinlich.**

— Genau. Und diesen Apparat leise klingen zu lassen, ist die Kunst. Besonders wichtig ist

das natürlich, wenn die Gesangsstimme in die Tiefe geht. Da wird jeder Sänger allzu schnell übertönt.

Sie haben die entsprechenden Solopartien der Mahler-Sinfonien in Ihrem Repertoire, auch seine Lieder und das *Lied von der Erde*. Trotzdem überlagert in der Präsenz die Wagner-Sängerin Michelle Breedt die Mahler-Sängerin deutlich – was auch logisch ist, Wagner war schließlich Opernkomponist, und Bayreuth ist Ihre zweite Heimat. Welchen Stellenwert hat Mahlers Musik in Ihrem Leben?

— Die Opernliteratur stellt für die meisten Sänger nun einmal die Brot-und-Butter-Jobs zur Verfügung. Stilistisch sind beide ja unheimlich verschieden. Wagner komponierte deklamatorischer, Mahler melodischer. Oder sagen wir so: Mahler kann die Melodie nicht verleugnen. Hier liegt in der Einfachheit die Komplexität. Manches klingt wie Kinderlieder bei ihm oder wie Volkslieder. Für mich ist das viel trefender als jede komplizierte Kontrapunktik. Viel mehr das Herz berührend. Das ist schwer zu beschreiben.

Seit einigen Jahren unterrichten Sie auch. In Bayreuth geben Sie Meisterkurse, in München haben Sie eine Professur. Ist schon einmal einer Ihrer Studenten mit einem der *Kindertotenlieder* bei Ihnen zum Vorsingen angetreten?

— Ja. Das liegt in der Unschuld der Jugend. Und das ist ja auch gut. Deshalb freue ich mich auch so auf die Arbeit mit der Jungen Deutschen Philharmonie. Ich liebe junge Leute. Ich liebe deren Offenheit. Ich liebe unbeschrie-

bene Blätter. Da ist noch alles möglich. Da ist diese Neugierde, dieses Aufsaugen, abseits aller Routiniertheit. Das ist faszinierend.

Sie beklagen ja, dass deutsche Musikhochschulen nicht praxisnah ausbilden würden. Da ist die Junge Deutsche Philharmonie ein Ort der absoluten Praxisnähe, oder?

— Auf jeden Fall! Deshalb freue ich mich auch so sehr. Die Tournee wird sicher physisch anstrengend für mich, aber ich erwarte auch, dass wir voneinander lernen können. Ich glaube, die jungen Musiker können von den Jahren meiner Erfahrung profitieren, und ich kann inspiriert werden von diesen Musikern. Weil eine Unvoreingenommenheit vor solch großen Werken auch etwas Schönes ist. Wir werden dort unsere *Kindertotenlieder*-Interpretation finden.

Und auch auf Jonathan Nott müssten Sie sich eigentlich freuen. Denn Sie kritisieren ja jene Dirigenten-Generation, die – ich zitiere aus einem Interview von 2015 – „keine Ahnung von Stimmen hat, weil sie rein vom Symphonischen kommt und keine klassische Ausbildung als Kapellmeister durchlaufen hat“. Nott war Kapellmeister, in Frankfurt und Wiesbaden. Hatten Sie schon mit ihm zu tun?

— Ja, wir haben Mahlers *Zweite* zusammen gemacht, in Amsterdam. Ich glaube, es wird eine echte Zusammenarbeit werden – denn ich denke schon, dass ich auch einmal etwas zum Orchestralen sagen werde in den Proben. Wenn zum Beispiel etwas nicht leise genug ist. Ich singe schließlich aus der Partitur, lese also die

Instrumentation mit, analysiere das mit, sehe die Themen, sehe auch die Probleme, die ein Dirigent an manchen Stellen haben kann, weil etwa eine Flöte in gewisser Lage nicht mehr leiser spielen kann.

Sänger, die Partituren genau lesen, gibt es nicht allzu häufig.

— Ich interessiere mich nicht nur für meine musikalische Linie, sondern für die ganze Komposition. Ich bin ja nicht nur Sängerin, ich bin Musikerin. Nur so bekommt man einen tieferen Einblick in die Musik.

Da drängt sich die Frage auf: Michelle Breedt als Dirigentin – ein Thema?

— Sie werden lachen, das gab es schon. Ich habe in Südafrika Purcells *Dido and Aeneas* sowohl dirigiert als auch inszeniert. Beides gleichzeitig würde ich nie wieder in meinem Leben machen, das war eine Tour de Force. Am Pult zu stehen ist schon eine tolle Erfahrung. Ebenso wäre es auch für Dirigenten eine gute Erfahrung, zu singen zu versuchen. Und bei einem Gesangspädagogen die technischen Schwierigkeiten und Möglichkeiten der menschlichen Stimme kennenzulernen. Die Stimme ist einfach das schwerste Instrument. Anders herum: Die Frustration eines Dirigenten, wenn er ein Tempo vorgibt, aber der Sänger macht, was er will – da würde jeweils ein Rollenwechsel beiden Seiten ganz schön die Augen öffnen.

\*\*\*

Stefan Schickhaus  
Musikjournalist



# EIN ANGEBOT, AKUSTISCHE, URBANE ERFAHRUNGEN ZU MACHEN

Hans-Jürgen Linke im Gespräch mit Heiner Goebbels



Heiner Goebbels war, als er den Kompositionsauftrag für *Surrogate Cities* erhielt, schon bekannt als Mitbegründer des Sogenannten Linksradiakalen Blasorchesters, als Jazz- und Rockmusiker und mehrfach ausgezeichnete Autor von Hörstücken. In den neunziger Jahren komponierte er unter anderem für das Ensemble Modern, die Junge Deutsche Philharmonie, die London Sinfonietta, die Bochumer Sinfoniker, das Orchestra of the Age of Enlightenment. Er ist heute einer der international renommiertesten Vertreter eines post-dramatischen Theaters, war Intendant der Ruhrtriennale und ist Professor am Studiengang für Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen.

Hans-Jürgen Linke kennt Heiner Goebbels, seit er 1979 über das Sogenannte Linksradiakale Blasorchester schrieb. 1994 erlebte er die Uraufführung von *Surrogate Cities* in der Alten Oper Frankfurt.

Deine Komposition *Surrogate Cities*, 1994 in der Frankfurter Alten Oper uraufgeführt, ist keine affirmative Bebilderung von Großstadtgefühlen. Alles ist abstrakter, die Herausarbeitung von Energie ist prägnant, die Haltung radikal kommentierend.

— Abstrakter ja, weil es mir weder um ein konkretes Stadtbild geht noch um meine eigene, subjektive Stadtgeschichte. Vielleicht ist *Surrogate Cities* auch gar nicht kommentierend, sondern eher eine Konfrontation oder das Angebot, akustische, urbane Erfahrungen zu machen.

Ich hatte damals auch den Eindruck, dass du dich in diesem Stück an der Institution des Orchesters gerieben hast.

— Ich hoffe produktiv. Es gab ja damals einen doppelten Auftrag: einmal zum Stadtjubiläum 1200 Jahre Frankfurt, und zum anderen wurde

die Junge Deutsche Philharmonie zwanzig Jahre alt. Diese beiden Organisationsformen „Stadt“ und „Orchester“ habe ich versucht zusammenzudenken und dabei zu untersuchen, welches gemeinsame strukturelle Potenzial darin stecken könnte: Stadtteile, Orchesterbesetzungen, architektonische und kompositorische Bauweisen spielen eine Rolle bei der Gliederung.

Aber erst bei den Proben wurde für mich spürbar, wie viel diese beiden Strukturen miteinander zu tun hatten. Wir hatten den Luxus einer großzügigen und zunächst mal nach Instrumentengruppen getrennten Probenzeit in der Hochschule der Künste in Berlin. In einem Flur hörte man die Blechbläser, im anderen die Streicher, im nächsten Raum haben die Schlagzeuger gearbeitet, nebenan Holzbläser, Klavier, Harfe und so weiter. Aus den verschiedenen „Handwerken“ hat sich also das Orchester über-



haupt erst nach und nach gebildet. Diese verschiedenen Organismen waren von mir auch kompositorisch unabhängig gebaut, und sie unabhängig voneinander arbeiten zu hören war ein sehr starkes Erlebnis – das ich dann später auf der Bühne versucht habe mit Licht und über räumliche Trennungen auch visuell transparent zu machen.

### Die, sagen wir, analytische Behandlung des Orchesters in der Komposition resultierte also aus einem räumlichen und sinnlichen Eindruck?

— Beides bedingt sich gegenseitig und entspricht auch einem ästhetischen Bedürfnis. Ich habe ja eine etwas andere musikalische Biografie als viele andere Komponisten, die Orchestermusik geschrieben haben. Und ich wollte meine eigenen Erfahrungen als improvisierender Jazz- und Rock- und zeitgenössischer Musiker ins Komponieren für einen großen Orchesterapparat einbringen, ohne meine ästhetischen Prioritäten zu verraten. Ich wollte mich also nicht einem bestimmten Jargon überantworten – wie das nach meinem Eindruck etwa Frank Zappa getan hat, als er für das Ensemble Intercontemporain komponierte. In seiner Verbeugung vor Pierre Boulez und dessen Klangkörper verflüchtigt sich dann das, was einen an Zappa interessiert.

Zugleich hatte ich diese riesigen Partituren vor Augen, die meine gleichaltrigen Komponisten-Kollegen übereinandertürmen, in denen das Orchester praktisch aufgelöst ist, weil jeder der sechzehn ersten Geiger seine eigene Stimme hat. Mich hat es eher interessiert, an die gemeinsamen Ausdrucksmöglichkeiten anzuknüpfen, die das Orchester einmal stark gemacht haben – und zwar durchaus durch eine Zurücknahme der Komplexität. Letztlich musste ich Takt für Takt immer wieder neu entscheiden, wie komplex die Partitur wird, was in der Alten Oper sicher auf offene Ohren treffen würde, oder ob ich bewusst darauf verzichte, um mir selbst näher zu bleiben. Wenn plötzlich in *D & C* der gesamte Apparat – also rund hundert Musiker – an fünf Akkorden arbeiten oder wenn wie in *The Country of Last Things* alle Streicher virtuose Bewegungen homophon vollführen, das hat – in einem sehr übertragenen Sinne – vielleicht sogar etwas mit Popmusik zu tun oder mit dem Unisono bei Heavy Metal und ähnlich „grund-sätzlichen“ Registern.

### Es geht dabei um Energie?

— Genau. Um Körperlichkeit.

### Es gab bei der Uraufführung auch eine starke szenische Komponente.

— Es gibt bei meinen szenischen Konzerten die Strategie, die verschiedenen Sätze des Zyklus mit einer bestimmten visuellen Temperatur zu kontextualisieren; viel mehr ist das nicht. Es geht nicht darum, Bilder zu erzeugen, die etwas illustrieren, sondern darum, die kompositorischen Strukturen auch sichtbar zu machen.

### Gibt es in der szenischen Komponente Variationen?

— Immer. Wie viele meiner Musiktheaterstücke ist *Surrogate Cities* ja auch ein szenisches Konzert, das gegenüber dem Raum, in dem es aufgeführt wird, sehr offen ist. Deswegen interessieren mich mehr als die Konzerthallen auch Räume, die zum Thema eine eigene Geschichte beitragen. Wir haben es zum Beispiel in einem alten, seit vielen Jahren und einem verheerenden Hurrikan nie mehr benutzten Kino in Charleston, South Carolina, aufgeführt, in Industriedenkmalern wie dem Bahnhof Stazione Leopolda in Florenz, oder – noch bevor es die Ruhrtriennale gab – in der Jahrhunderthalle in Bochum. Was also der Sampler ohnehin tut – nämlich in den Kontext eines Konzerts etwas zu implantieren, was dort normalerweise keinen Platz hat –, dafür suche ich auch eine visuelle Entsprechung. Es gab aber auch viele Opern- und Konzerthäuser, wie zum Beispiel das Teatro la Fenice in Venedig, das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, die Berliner Philharmonie oder das Konzerthaus in Luzern, die dafür dann erst tauglich gemacht werden mussten. *Surrogate Cities* gehört zu meinen häufiger aufgeführten Stücken, was erstaunlich ist, weil ich auf der Mikrophonierung des gesamten großen Orchesters bestehe – und das ist ein sehr aufwändiges Unternehmen.

### Das hat vermutlich einerseits mit der außermusikalischen Thematik, andererseits mit der speziellen Klangästhetik zu tun.

— Genau wie das Leben in der Großstadt ist ja bei mir die Klangästhetik weniger auf Verschmelzung als auf Trennung – auf die Trennung der Instrumente, der Instrumentengruppen, die Trennung zwischen den Körpern, die wir sehen, und den Klängen, die wir hören. Seit ich für *akademische* Klangkörper komponiere, habe ich immer auf einer Verstärkung bestanden, um diese Trennung zu erreichen.

### Würdest du, wenn du diesen Auftrag heute bekämst, dieses Stück noch einmal genau so schreiben, oder bist du an einer ganz anderen Stelle?

— Wenn ich es noch nicht geschrieben hätte, würde ich das wahrscheinlich tun.

### So wie vor über zwanzig Jahren, mit ...

— ... der Offenheit der einzelnen Teile zueinander. Ich habe auch mit der Reihenfolge immer experimentiert, auch mit dem Weglassen oder Hinzufügen von anderen Stücken – es ist wie die Stadt kein in sich geschlossener Korpus, der so bleiben muss, wie er einmal aufgeführt wurde. Schon für die CD haben wir die Reihenfolge geändert, denn das Hören einer CD ist ein völlig anderer Vorgang als wenn man mit zweitausend Leuten in einer großen Halle sitzt und weiß, da kommt man in den nächsten anderthalb Stunden nicht mehr raus.

Es gibt aber einen Aspekt an Deiner Frage, den ich nicht beantworten kann. Ich hatte ja nie einen biografischen Karriereplan, ich habe immer

Dinge angenommen, die mich herausgefordert haben, die ich noch nie gemacht hatte und die andere mir glücklicherweise zugetraut haben. Als ich 1994 den Auftrag bekam, für so einen großen Klangkörper zu schreiben, war ich einerseits eingeschüchtert, aber ich hatte andererseits auch nichts zu verlieren. Das ist ein Zustand, in den man so leicht nicht mehr zurück kann.

### Von Einschüchterung war in der Uraufführung nichts zu hören – eher von Distanz, von Kritik an der Institution des bürgerlichen Orchesters. Zu hören war damals für mich eine fast eisige Distanzierung von diesem Betrieb, der ja auch eine Klangwelt war und ist.

— Ja, ich hatte vor allem eine große Distanz gegenüber dem Pathos eines solchen Auführungszusammenhangs. Mich hat immer das Nichtakademische interessiert, deswegen auch die Einbeziehung der Stimmen von David Moss und – damals – Gail Gilmore oder heute Jocelyn B. Smith. Ich merke immer deutlicher, wie viel ich dabei mit Harry Partch gemeinsam habe. Was er gemacht hat, hat mich seit Anfang der 80er Jahre elektrisiert: dass eine Musik denkbar ist, die sowohl mein Bedürfnis nach fremden, ungehörten Klängen befriedigt als auch meinem Anspruch an eine unakademische Körperlichkeit genügt.

### Gibt es auch so etwas wie einen Gegensatz zwischen Band und Orchester?

— Es gibt klassische Orchester, die wunderbare Bands sind. In *Surrogate Cities* gibt es zum Beispiel Passagen, die auf einen Groove setzen, also auf einen gemeinsam empfundenen Puls und Rhythmus. Da tut sich manchmal das Opernorchester von Bologna leichter als eine Gruppe von Musikern, die auf zeitgenössische Musik spezialisiert sind. Ich erinnere mich noch, dass Simon Rattle, als wir bei der ersten Aufführung zusammen zum Applaus hinausgingen, zu mir sagte: „Auch den Streichern hat es Spaß gemacht.“ Das ist mir nicht unwichtig. Ich spüre keine Überheblichkeit gegenüber dem Orchester. Ich denke immer auch an die, die die Arbeit tun müssen. Und das spüren sie offenbar auch.

\*\*\*

Hans-Jürgen Linke  
Autor





# EINSTEIGER & AUFSTEIGER

25 neue Mitglieder und 10 Stellengewinne



Lars Radloff / Kontrabass

## HERZLICH WILLKOMMEN

Seit Januar 2017 gehören  
25 neue Mitglieder zum Orchester

### Violine

Annika Fuchs, Tiffany Kim, Moritz König,  
Philipp Krylov, Hyunkyung Lee, Mayu Nagatani,  
Sophie Rasche, Michiru Soeda,  
Raphaelle Zavattero

### Violoncello

Dobrawa Czocher, Antonia Grohmann,  
Basile Orth, Alma Tedde, Remi Wjuniski

### Kontrabass

I-Jung Li

### Flöte

Samuel Rueff

### Oboe

João Miguel Moreira da Silva

### Klarinette

Kosuke Atsumi, Fidelis Edelmann

### Fagott

Anna Ernst

### Horn

Leonard Binner, Raphael Manno

### Trompete

Florian Chamot

### Posaune

Miriam Raspe

### Harfe

Daphné Couillet

## GRATULATION

10 Stellengewinne unserer Mitglieder

### Feste Stelle

#### Paul Donat / Schlagzeug

Solo-Pauke Staatstheater Nürnberg

#### Oğuzhan Güner / Fagott

Solo-Fagott Muğla Büyükşehir Belediyesi Kent  
Orkestrası

#### Salka Frey / Violoncello

Staatstheater Nürnberg

#### Yon Joo Kang / Violine

1. Violine tutti  
Saarländisches Staatsorchester Saarbrücken

#### Verena Schulte / Flöte

Solo-Flöte Augsburger Philharmoniker

#### Maximilian Wagner-Shibata / Tuba

Staatskapelle Weimar

### Akademie

#### Nikolai Amann / Violine

hr-Sinfonieorchester

#### Jonas Krause / Schlagzeug

Essener Philharmoniker

#### Astrid Kumkar / Violine

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

#### Bogdan Lita / Kontrabass

Bochumer Symphoniker

# „JEDES MAL WIEDER EIN ERSTES MAL“

Stefan Kerstan über Gänsehaut und Knistern in der Luft



Liebe Leserinnen und Leser,

das erste Mal ist etwas ganz Besonderes, und man vergisst es nie. Mein erstes Mal, genauer meine erste Arbeitsphase, in der Jungen Deutschen Philharmonie war die Herbstarbeitsphase 2015, liegt also noch gar nicht so lang zurück.

Ich kannte zu Beginn der Arbeitsphase nur zwei mitreisende Mitglieder aus der Hochschule, doch war ich kaum aus dem Bamberger Bahnhof heraus, als ich schon auf eine Gruppe junger Musiker stieß. Auch diese kannten sich untereinander wenig länger als die zehn Minuten, die sie bereits an der Bushaltestelle standen. Trotzdem wurde ich sofort freundlichst und wie ein langjähriger Freund begrüßt, das hat mich unglaublich beeindruckt, diese Offenheit gegenüber anderen.

Am Abend nach der ersten Registerprobe wurden wir dann alle zusammen vom Team begrüßt, die Probephasler und Dozenten wurden vorgestellt und willkommen geheißen. Ich hatte dort mein erstes Rauchbier, eine Bamberger Spezialität, die ich vorher nicht kannte. In der ersten Nacht war ich dann so aufgedreht, dass ich kaum geschlafen habe, mir gingen viel zu viele Namen und Gesichter durch den Kopf, als dass ich hätte abschalten können (insgesamt waren wir 99 Musiker).

Bei der ersten Probe unter unserem Ersten Dirigenten und Künstlerischen Berater Jonathan Nott war es dann endgültig um mich geschehen. Ich kannte Bruckners *9. Sinfonie* bereits, hatte sie schon spielen dürfen, aber ich habe nie vorher diese Intensität, dieses Verlangen nach höchster Leistung, diese leidenschaftliche Hingabe an die Musik gespürt. Und die Luft im Joseph-Keilberth-Saal in Bamberg war so aufgeladen mit diesen

intensiven Emotionen, dass ich sie körperlich spüren konnte, so eine starke Gänsehaut habe ich da bekommen. Diese ist übrigens geblieben. Sobald während der Arbeitsphasen in der Orchesterversammlung unser während der Herbstarbeitsphase 2015 entstandener Imagefilm gezeigt wird, bekomme ich wieder Gänsehaut und kann das Knistern in der Luft fühlen.

Während dieser ersten Arbeitsphase lernte ich die Junge Deutsche Philharmonie kennen und lieben, erlebte meine ersten Konzerte im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie oder mit Live-Übertragung im Fernsehen (Feierlichkeiten zu 25 Jahren Deutsche Einheit vor dem Reichstagsgebäude in Berlin), reiste sogar bis nach Slowenien.

Und ich war und bin wahnsinnig glücklich, dass man mich zum Mitglied ernannt hat und ich noch eine Weile in diesem Orchester spielen kann; jetzt sogar als Vorstand aktiv an der Weiterentwicklung mitwirke, basierend auf den Ideen, die wir während der Visionstage der Herbstarbeitsphase 2015 ausgelotet haben.

Das Allerbeste allerdings ist, dass wir in der Jungen Deutschen Philharmonie bei jeder Arbeitsphase neue Musiker und Mitglieder begrüßen und kennenlernen dürfen, ein neues Programm erarbeiten und eine neue Konzerttournee spielen können, und für mich ist das jedes Mal wieder ein erstes Mal.

\*\*\*

Stefan Kerstan  
Fagott / Vorstand der Jungen Deutschen Philharmonie

# IMMER WIEDER NEUES

## Das Aktuellste in Kürze

### DIE NEUE

Herzlich willkommen, Anselma Lanzendörfer!

Seit Februar 2017 ist Anselma Lanzendörfer für das Fundraising und die Sonderprojekte bei der Jungen Deutschen Philharmonie verantwortlich. Sie schloss 2009 zunächst ihr Schulmusik- und Mathematikstudium ab und absolvierte im Anschluss den Masterstudiengang Musikvermittlung/Musikmanagement an der Hochschule für Musik Detmold sowie parallel ein Studium Künstlerische Ausbildung Querflöte an der HfMDK Frankfurt, wo sie 2015 auch ihre Promotion im Bereich Musikwissenschaft abschloss. Nebenher sammelte sie ab 2011 berufliche Erfahrung als Volontärin im Künstlerischen Betriebsbüro des Musikfestivals Heidelberger Frühling, freie Musikvermittlerin und Autorin (u.a. auch für die Junge Deutsche Philharmonie), Dozentin für Musikwissenschaft und Musikvermittlung an der HfMDK Frankfurt, Mitarbeiterin des Musikwissenschaftlichen Seminars der HfMDK Frankfurt und zuletzt beim Pegasus-Programm der Alten Oper Frankfurt.

Die Junge Deutsche Philharmonie bedankt sich an dieser Stelle bei Anselma Lanzendörfers Vorgänger Steffen Meder, der das Orchester seit Herbst 2014 unterstützt hat. Das Orchester wünscht Steffen Meder beruflich wie privat nur das Beste.



### FREUNDESREISE MAI 2017

KunstFestSpiele Herrenhausen und Hannover

Die Freundesreise 2017 führt am Wochenende vom 20. und 21. Mai 2017 in die niedersächsische Landeshauptstadt Hannover. Höhepunkt der Reise wird der Auftritt des Ensemble Modern Orchestra bei den KunstFestSpielen Herrenhausen am Sonntagabend. Der Klangkörper setzt sich für die Aufführung von Heiner Goebbels' *Surrogate Cities* erstmals aus Mitgliedern der Jungen Deutschen Philharmonie, des Ensemble Modern und der Internationalen Ensemble Modern Akademie zusammen. Aufführungsort ist das Transportwerk Volkswagen Nutzfahrzeuge in Hannover. Am Pult steht der Intendant der KunstFestSpiele Herrenhausen Ingo Metzmacher.

Umrahmt wird der Konzertbesuch mit einem vielseitigen kulturellen Programm, und es wird ein Zusammentreffen mit den mitwirkenden Mitgliedern der Jungen Deutschen Philharmonie angeboten. Die Buchung aller Eintrittskarten sowie des Hotels übernimmt die Geschäftsstelle der Jungen Deutschen Philharmonie, die An- und Abreise kann individuell gestaltet werden. Anmeldung und weitere Informationen zu Programm und Preis unter +49 (0)69 94 34 30 50 und [freunde@jdph.de](mailto:freunde@jdph.de) (die Teilnehmerzahl ist begrenzt).

### KAMMERMUSIK À LA JAPONAISE

Konzert in Berlin und Bad Homburg

Ende Mai und Anfang Juni spielt ein Kammermusikensemble der Jungen Deutschen Philharmonie zwei Konzerte, die japanische Klänge zum Thema haben. Auf dem Programm stehen moderne und zeitgenössische Werke japanischer und japanischstämmiger Komponistinnen und Komponisten. Bereits im Juni 2016 spielte ein Ensemble der Jungen Deutschen Philharmonie in der Werner Reimers Stiftung, diese Kooperation wird nun fortgesetzt. Erstmals hingegen findet ein Auftritt im Japanisch-Deutschen Zentrum in Berlin statt. Die Zuhörerinnen und Zuhörer dürfen sich auf ein außergewöhnliches Programm freuen.

#### Konzerte

##### Hideki Kozakura

I arise from a dream of thee für Klavier, Violine und Violoncello (2003)

##### Toru Takemitsu

Rain Tree Sketch für Klavier (1982)

##### Malika Kishino

Lamento für zwei Violinen (2013)

##### Isang Yun

Duo für Viola und Klavier (1976)

##### Malika Kishino

Epanouissement für Violoncello (2003)

##### Toru Takemitsu

Rain Tree Sketch II – in Memoriam Olivier Messiaen für Klavier (1992)

##### Toshio Hosokawa

Landscape I für Streichquartett (1992)

#### Konzerte

MI 31.05.17 / 19.30 Uhr

Berlin, Japanisch-Deutsches Zentrum

DO 01.06.17 / 19.30 Uhr

Bad Homburg, Reimers-Stiftung



## WIDMANN-PROJEKT

Konzerte und Education bei den Niedersächsischen Musiktagen

Nach einer erfolgreichen Frühjahrs-tournee im Jahr 2016 freuen sich rund zehn Musikerinnen und Musiker der Jungen Deutschen Philharmonie auf eine erneute Zusammenarbeit mit Jörg Widmann (Foto) Ende August und Anfang September. Gemeinsam mit dem Klarinettenisten ist ein Kammermusikensemble mit zwei Konzerten in Melle und Rotenburg an der Wümme bei den Niedersächsischen Musiktagen zu Gast. Auf dem Programm steht unter anderem das *Quintett B-Dur für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello (Grand Quintetto)* von Carl Maria von Weber.

Während der Probenzeit sind mehrere Education-Aktionen, darunter ein Proben-, ein Schulbesuch sowie ein Workshop mit Schülerinnen und Schülern, geplant.

### Konzerte

SO 03.09.17 / 17.00 Uhr

Melle, St. Matthäus

MO 04.09.17 / 19.00 Uhr

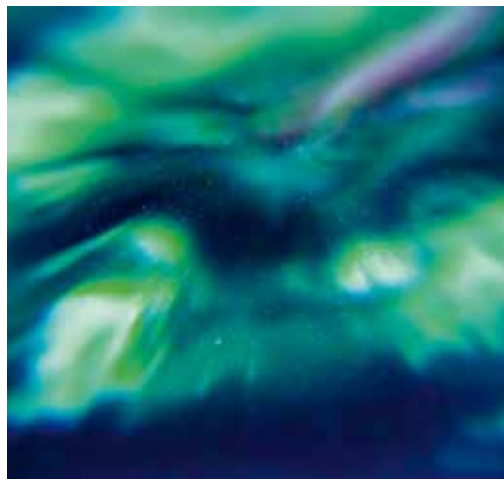
Rotenburg an der Wümme, Stadtkirche

## NORDLICHT

Herbsttournee 2017

Im September und Oktober 2017 reist das Orchester unter der Leitung von Jukka-Pekka Saraste programmatisch in den hohen Norden. Mit ihm steht ein ausgewiesener Experte für das russisch-skandinavische Repertoire am Pult. Bei der Deutschlandtournee NORDLICHT spielt die Junge Deutsche Philharmonie Werke von Kaija Saariaho, Sergej Prokofieff und Carl Nielsen. Die Finnin Saariaho sucht vielfach die Inspiration durch andere Künste. Ihr Werk *Laterna Magica*, benannt nach dem Vorläufer des Filmprojektors, entstand 2008 als Hommage an den Regisseur Ingmar Bergmann. Sergej Prokofieffs *3. Klavierkonzert* wird von Tzimon Barto (in Berlin von Nikolai Lugansky) präsentiert. Den symphonischen Schwerpunkt bildet die *4. Sinfonie (Das Unauslöschliche)* des Dänen Carl Nielsen.

Die Konzerte finden zwischen dem 25. September und 1. Oktober 2017 in Wilhelmshaven, Berlin, Villingen-Schwenningen, Aschaffenburg, Heidelberg und im Rahmen der Niedersächsischen Musiktage in Hannover statt.



Orchester, ewig jung, facettenreich, anspruchsvoll, beständig, sucht:

# FREUNDE

Ich werde Mitglied der Freunde der Jungen Deutschen Philharmonie e. V., und zwar mit einem Jahresbeitrag von:

**STUDIOSO** (für Leute unter 30 Jahren)  
50,- EUR

**TUTTI** 75,- EUR

**SOLO** 250,- EUR

**GROSSO** 1.250,- EUR

Ich spende einmalig einen Betrag  
von \_\_\_\_\_ EUR

Name \_\_\_\_\_

Straße/Hausnr. \_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

Land \_\_\_\_\_

Telefon \_\_\_\_\_

Mail \_\_\_\_\_

Mit der Nennung meines Namens auf der Website und ggfs. im Jahresbericht bin ich einverstanden (Falls nicht: Bitte streichen).

Hiermit ermächtige ich Sie, o.g. Spende und/oder – bis auf Widerruf – den gewählten Mitgliedsbeitrag von meinem nachstehend genannten Konto mittels SEPA-Lastschrift einzuziehen:

Kontoinhaber \_\_\_\_\_

IBAN \_\_\_\_\_

BIC \_\_\_\_\_

Datum/Ort \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_

Über Ihre gezahlten Mitgliedsbeiträge oder Spenden erhalten Sie eine Spendenquittung.

Bankverbindung:  
Freunde der Jungen Deutschen Philharmonie e. V.  
IBAN DE54 5004 0000 0665 1145 00  
BIC COBADEFFXXX

# UNSERE IDEE – BITTE WEITERGEBEN!

Das 1822-Neujahrskonzert 2017 in der Tradition  
der Jungen Deutschen Philharmonie



Der Taiwaner Tung-Chieh Chuang dirigiert das 1822-Neujahrskonzert in der Alten Oper Frankfurt am 8. Januar 2017.

— Begeisterung in Worte zu fassen ist schwer: Plötzlich sind unsere Sätze von Superlativen geprägt und dennoch in jedem noch so ausschweifenden Beschreiben nicht annähernd so ausdrucksvoll wie der unverwechselbare Gesichtsausdruck einer Person, die eben jenes versucht. Begeisterung zu teilen erfordert selten eine genaue Erklärung des Sachverhalts, sondern benötigt vor allem Aufrichtigkeit in Bezug auf unsere Gefühle. Das erste Mal in den Reihen eines großen Sinfonieorchesters zu spielen ist eine Erfahrung, an die sich wohl jeder Musiker der Jungen Deutschen Philharmonie erinnert – ist sie doch ein Erlebnis, das unser Leben in den folgenden Jahren entscheidend prägt und uns mit nachhaltiger Begeisterung und Spielfreude zurücklässt. Dass dieser Begeisterungsfunkel auf uns überspringt, ist nicht zuletzt denjenigen Musikern im Orchester zu verdanken, die diese Erfahrung bereits gemacht haben und nun in ihrem eigenen Spiel transportieren. Begeisterung ist gewissermaßen ein Vermächtnis, das von Lehrer zu Schüler, von Musiker zu Musiker, von Musiker zu Zuhörendem weitergegeben wird. So sehen auch wir, als Mitglieder der Jungen Deutschen Philharmonie, es als unser Anliegen, alle, die mit offenen Ohren zu Konzerten kommen, mit unserer Begeisterung und Liebe zur Musik anzustecken. Deshalb wünschen wir uns für das neue Jahr, dem Publikum viele schöne und besondere musikalische Momente in unseren Konzerten schenken zu können.

Den Auftakt gab das 1822-Neujahrskonzert am 8. Januar 2017 in der Alten Oper in Frankfurt, in dem wir mit Benjamin Britten's *The Young Person's Guide to the Orchestra* als eröffnendem Werk die Junge Deutsche Philharmonie nicht nur im übertragenen Sinne dem Publikum vorstellten, sondern auch ganz musikalisch-praktisch. Stellen doch Britten's Variationen und Fuge über ein Thema von Henry Purcell – ursprünglich als musikalisches Material für einen Lehrfilm konzipiert – jedes im Sinfonieorchester vertretene Instrument der Reihe nach vor. Sie zeigen damit eindrucksvoll, dass trotz der individuellen Klangschönheit und der Besonderheiten jedes einzelnen Instruments, trotz des damit einhergehenden Facettenreichtums eines Orchesters erst im Zusammenklang die größte Wirkung entfesselt wird. Diese Wahrnehmung trifft auf die Junge Deutsche Philharmonie im besonderen Maße zu, da sie nicht nur den spielerischen Aspekt unserer gemeinsamen Arbeit aufgreift, sondern, im übertragenen Sinne, auch unsere demokratischen Strukturen widerspiegelt. Ebenso wie wir unsere musikalische Begeisterung miteinander teilen und in dieser Hinsicht voneinander lernen und profitieren, gilt dasselbe für unsere Werte und den Charakter des Orchesters, der sich durch die Gleichberechtigung jedes einzelnen Mitglieds und die Stellung der Mitgliederversammlung als wichtigstes Instrument zur Meinungsfindung innerhalb der Orchestergemeinschaft auszeichnet. Auch neue



Mitglieder, die anfangs ob der Verantwortung, die dieses Engagement voraussetzt, noch nicht wissen, in welchem Maße sie sich selbst in Diskussionen und Entscheidungen einbringen wollen, finden so ganz von allein ihren Platz und ihre Aufgabe innerhalb des Orchesters. Dass wir uns durch unsere Orchesterstruktur von anderen jungen Orchestern unterscheiden, liegt auf der Hand; wir blicken nicht nur hinter die Kulissen, sondern erfahren aktiv, was nötig ist, damit am Ende einer Arbeitsphase eine erfolgreiche Tournee stehen kann. Deshalb ist es für uns während einer solchen Arbeitsphase und auch sonst durchaus üblich, angeregt miteinander zu diskutieren – über die Zukunft des Orchesters, unsere Perspektiven und über die Dinge, die wir verbessern wollen. Unstimmigkeiten zu überwinden und zu einem Kompromiss zu gelangen ist dabei immer wieder eine Herausforderung – doch gerade durch die Möglichkeit zur direkten Teilhabe wird auch die Motivation befeuert, uns in allen Belangen, so gut es jedem einzelnen möglich ist, für ein gelungenes Ergebnis und ein erfüllendes gemeinsames Musizieren einzusetzen. Aufeinander zu hören, sich zu vertrauen und die eigene Person auch einmal zurückzunehmen sind Fähigkeiten, die für das Orchesterspiel unabdingbar, aber eben auch für die Zeit, die zwischen Proben und Konzerten liegt, und vor allem für den konstruktiven Meinungs austausch entscheidend und wichtig sind. Da in der Jungen Deutschen Philharmonie ständig neue Mitglieder hinzukommen und ältere das Orchester verlassen, ist es wichtig, unsere Begeisterung für das, was die Orchester generationen vor uns in den letzten 43 Jahren aufgebaut haben, zu vermitteln und weiterhin nach außen zu tragen – aber auch den neuen Generationen im Orchester als Vermächtnis weiterzugeben.

Keinesfalls jedoch bedeutet diese Orientierung am Erbe, nicht weiterhin nach vorne zu streben: Weil das Alte, das Traditionelle uns als Musikern von Tag zu Tag begegnet, ist es für uns umso wichtiger, auch das Entstehende nicht aus dem Blick zu verlieren. Wer die Augen – oder im Falle von Musik: die Ohren – verschließt, der verpasst. Seien es neue, ungewohnte, aber umso spannendere Klänge, die Erfahrung eines echten Erlebnisses oder das Wissen darüber, seinen eigenen Horizont erweitert zu haben. Neue Musik ist immer eine Gelegenheit, über den Tellerrand des bereits Geübten hinauszuschauen – und auch dem Publikum darf diese Musik mit ihren ganz eigenen, aber nicht minder fesselnden Charakteristiken zugetraut werden. In der Vorbereitung auf unser Neujahrskonzert setzten wir uns deshalb intensiv mit Bruno Mantovani Werk *Time stretch (on Gesualdo)* auseinander, das sich ähnlich wie Britten's Variationen und Fuge auf Vorangegangenes besinnt und sich somit ideal in die Thematik Vermächtnis fügt. Für einige war dies bereits die zweite Begegnung mit Mantovani innerhalb der Jungen Deutschen Philharmonie – wiewohl diesmal aus einer etwas anderen Perspektive, ist er doch im vergangenen Jahr bei uns als Dirigent in Erscheinung getreten. Für diese Aufgabe konnten wir jetzt Tung-Chieh Chuang gewinnen, der in den letzten Jahren als Preisträger verschiedenster Wettbewerbe von sich reden machte und sich nun in der internationalen Konzertlandschaft etabliert. Die Gelegenheit, mit jungen Dirigenten wie Tung-Chieh Chuang zu arbeiten, ist für uns immer eine große Freude und birgt stets die Möglichkeit, das Orchesterspiel aus neuen Perspektiven zu sehen und wichtige Impulse zu erhalten. Durch unseren Solisten Martin Lücker, der

es bestens verstand, der Orgel im Großen Saal der Alten Oper in Francis Poulenc's *Orgelkonzert g-Moll* allerlei verschiedene Melodien, Harmonien und Farben zu entlocken, und sich darüber hinaus in der zweiten Konzerthälfte für den Orgelpart in Ottorino Respighi's Tondichtung *Pini di Roma P. 141* ebenfalls in die Reihen des Orchesters mischte, gewannen das Publikum und wir die Gelegenheit, Orgelmusik in einem Kontext zu erleben, der für den ein oder anderen sicherlich eine neue Erfahrung war.

Es mag fünf oder zehn Jahre her sein, für manch einen Musiker der Jungen Deutschen Philharmonie vielleicht sogar fünfzehn Jahre, seit die Begeisterung für das Spielen im Orchester geweckt wurde. Nun ist Begeisterung nicht nur schwer zu beschreiben, sondern glücklicherweise auch eines dieser wunderbaren Dinge, die in ihrer Intensität zunehmen, wenn man ihnen nur den nötigen Raum gibt, sich zu entfalten. Die vergangene Neujahrsarbeitsphase schuf einen solchen Raum: für uns Musiker der Jungen Deutschen Philharmonie, die Geschäftsstelle, die uns mit aller Kraft unterstützt, und für das Publikum – sodass wir nun nach einer intensiven Woche und einem gelungenen Konzert sicherlich gerne an die erste Woche und diesen gelungenen Start des neuen Jahres zurückdenken werden.

\*\*\*

Anna Kramer  
Kontrabass



Das große Finale des neunzehnten 1822-Neujahrskonzerts.

# Musik bewegt

Musik berührt und inspiriert Menschen jeden Alters und jeder Herkunft. Darum engagiert sich die Deutsche Bank seit vielen Jahren für eine lebendige Musikkultur. Weltweit. Wir eröffnen Zugang zu erstklassigen Musikerlebnissen, fördern gezielt junge Talente und sind Partner herausragender Festivals und Orchester.

[deutsche-bank.de/musik](https://deutsche-bank.de/musik)



# IMPRESSUM

IMPRESSUM  
DER TAKTGEBER,  
DAS MAGAZIN DER JUNGEN DEUTSCHEN  
PHILHARMONIE,  
Ausgabe 33 / Frühjahr 2017

## Herausgeber

Junge Deutsche Philharmonie e. V.  
Schwedlerstr. 2-4,  
D-60314 Frankfurt am Main  
Fon + 49 (0)69 94 34 30 50  
Mail [info@jdph.de](mailto:info@jdph.de)  
Web [www.jdph.de](http://www.jdph.de)

- Christian Fausch,  
Geschäftsführung
- Clara Fasse,  
Projektmanagement Orchester
- Anselma Lanzendörfer,  
Fundraising / Sonderprojekte
- Eva Ranz,  
Freiwilliges Soziales Jahr Kultur
- Janina Schmid,  
Marketing & Öffentlichkeitsarbeit /  
Education
- Thomas Wandt,  
Projektmanagement Produktion

## Orchestervorstand

- Georg Schuppe, Kontrabass /  
Vorstandssprecher
- Tabea Hesselschwerdt,  
Posaune
- Stefan Kerstan, Fagott
- David Panzer, Schlagzeug
- Bao-Tin Van Cong, Schlagzeug

Jonathan Nott, Erster Dirigent und  
Künstlerischer Berater

Bamberger Symphoniker,  
Paten der Jungen Deutschen Philharmonie

Prof. Monika Grütters, Schirmherrin  
Die Beauftragte der Bundesregierung für  
Kultur und Medien

## Kuratorium

- Dr. Jürgen Müller (Vorsitzender),  
Board Consultants International
- Dr. Wolfgang Büchele
- Dr. Andreas Fendel,  
Founding Partner Quadriga Capital  
Beteiligungsberatung GmbH
- Andreas Renschler,  
Vorstandsmitglied Volkswagen AG
- Karl von Rohr,  
Vorstandsmitglied Deutsche Bank AG
- Kasper Rorsted,  
Vorstandsvorsitzender adidas AG
- Eckhard Sachse,  
Notar / Rechtsanwalt
- Ervin Schellenberg,  
Geschäftsführung Capitalmind GmbH
- Hans Ufer,  
ehemals Mitglied des Vorstands  
der ERGO Versicherungsgruppe AG

## Beirat

- Marcus Rudolf Axt,  
Intendant Bamberger Symphoniker
- Dr. Winrich Hopp,  
Künstlerischer Leiter „Musikfest Berlin“  
der Berliner Festspiele und „musica viva“  
des Bayerischen Rundfunks
- Louwrens Langevoort,  
Intendant Kölner Philharmonie und  
Geschäftsführer KölnMusik GmbH
- Prof. Dr. Martin Ullrich,  
Vorsitzender Rektorenkonferenz der  
deutschen Musikhochschulen und  
Präsident Hochschule für Musik  
Nürnberg (Vertretung: Prof. Robert  
Ehrlich, Rektor Hochschule für Musik  
Hanns Eisler Berlin)

Freunde der Jungen Deutschen  
Philharmonie e. V.  
Dr. Thomas W. Büttner, Vorsitzender

## Dank

Stadt Frankfurt am Main, Hessisches  
Ministerium für Wissenschaft und Kunst,  
die Beauftragte der Bundesregierung für  
Kultur und Medien, Deutsche Ensemble  
Akademie, Aventis Foundation, Deutsche  
Bank, Frankfurter Sparkasse, Freunde  
der Jungen Deutschen Philharmonie e. V.,  
Gesellschaft zur Verwertung von  
Leistungsschutzrechten (GVL), Kulturfonds  
Frankfurt RheinMain, Kuratorium der  
Jungen Deutschen Philharmonie, revos  
watercooler, Projektsparer der GLS-Bank  
und alle engagierten privaten  
Spenderinnen und Spender sowie alle  
Veranstaltungs-, Kooperations- und  
Medienpartner.

## Redaktion

Janina Schmid, Niko Raatschen (Lektorat)

## Autoren

Christian Fausch, Stefan Kerstan,  
Anna Kramer, Hans-Jürgen Linke,  
Michael Preis, Stefan Schickhaus,  
Janina Schmid

## Bildnachweise

Marco Borggreve (S. 15), iStock (S. 15,  
S. 20), Olympia Orlova / [www.oppeople.ru](http://www.oppeople.ru)  
(S. 8), Achim Reissner (Titel, S. 2, S. 10/11,  
S. 12, S. 13, S. 14), Achim Reissner/  
Alte Oper (S. 16, S. 17), Janina Schmid  
(S. 4/5, S. 20), Surrogate Cities © Kunst-  
Festspiele Herrenhausen / Foto: Henning  
Scheffen, 2016 (S. 14, S. 20)

## Designkonzept

hauser lacour, Frankfurt am Main

## Gestaltung

Sylvia Lenz

## Druck

Druckerei Imbescheidt, Frankfurt

Spendenkonto Junge Deutsche  
Philharmonie e. V.  
Deutsche Bank Frankfurt  
IBAN DE96 5007 0024 0488 4466 00  
BIC DEUTDE33HAN  
Über Ihre Spenden erhalten Sie eine  
Spendenquittung.

Änderungen und alle Rechte vorbehalten.  
Januar 2017

# MUSIK HEUTE

DIE NACHRICHTENAGENTUR FÜR KLASSISCHE MUSIK

Steigern Sie die Attraktivität  
Ihrer Klassik-Publikation - mit  
**AKTUELLEN NACHRICHTEN!**

Die Nachrichtenagentur  
**MUSIK HEUTE**  
liefert täglich  
Schlagzeilen für Webseiten  
und  
Meldungen für Printmedien.

MUSIK HEUTE berichtet über  
das tägliche Geschehen  
im klassischen Musikbetrieb.  
Unsere Redaktion erarbeitet die  
Nachrichten umgehend,  
wenn sie passiert sind.  
Trotz der hohen Aktualität steckt  
in jeder Meldung sorgfältige  
Recherche aus erster Hand.

DIE  
**BREAKING  
NEWS  
DER KLASSIK**

Infos und Kontakt unter:  
**[musik-heute.de/newsticker](http://musik-heute.de/newsticker)**



## ABGESANG

### FRÜHJAHRSTOURNEE 2017

Solistin	Michelle Breedt / Mezzosopran
Dirigent	Jonathan Nott / Erster Dirigent und Künstlerischer Berater

### PROGRAMM

#### Maurice Ravel (1875 – 1937)

Valses nobles et sentimentales (1912)

#### Gustav Mahler (1860 – 1911)

Kindertotenlieder (1905)

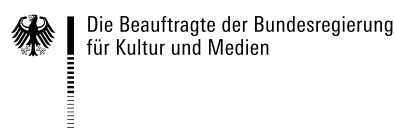
#### Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975)

Sinfonie Nr. 15 A-Dur, op. 141

### KONZERTE

SA 04.03.17 / 19.00	Bamberg, Joseph-Keilberth-Saal
SO 05.03.17 / 19.00	Frankfurt, Alte Oper
DI 07.03.17 / 20.30	Aix-en-Provence, Grand Théâtre
MI 08.03.17 / 20.30	Turin, Lingotto
DO 09.03.17 / 20.30	Reggio Emilia, Teatro M. Valli
FR 10.03.17 / 20.00	Ludwigsburg, Forum am Schlosspark
SO 12.03.17 / 11.00	Berlin, Philharmonie und Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker

### GEFÖRDERT DURCH



Kuratorium der  
Jungen Deutschen Philharmonie

Aventisfoundation

Deutsche Bank



## CITY IN THE CITY

### KUNSTFESTSPIELE HERRENHAUSEN 2017

Ensemble Modern Orchestra  
*Ensemble Modern*  
*Junge Deutsche Philharmonie*  
*Internationale Ensemble Modern Akademie*

Solisten Jocelyn B. Smith / Voices  
David Moss / Voices

Dirigent Ingo Metzmacher

### PROGRAMM

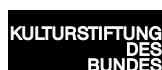
#### Heiner Goebbels (\*1952)

Surrogate Cities für Mezzosopran,  
Sprechstimme, Sampler und großes Orchester  
(1993/94)

### KONZERT

SO 21.05.17 / 18.00 Hannover-Stöcken,  
Transporterwerk,  
Volkswagen Nutzfahrzeuge

### GEFÖRDERT DURCH

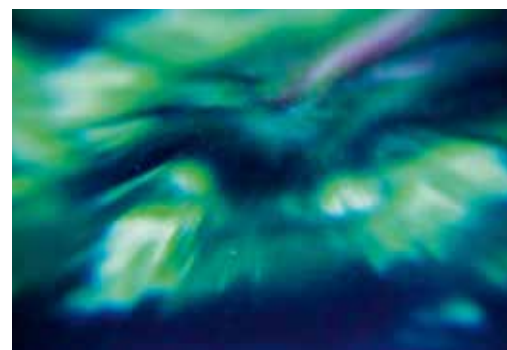


Jörg Widmann & Ensemble  
der Jungen Deutschen Philharmonie

Carl Maria von Weber  
Quintett B-Dur für Klarinette,  
zwei Violinen, Viola und Violoncello, op. 34,  
„Grand Quintetto“ u. a.

SO 03.09.17 / 17.00 Melle, St. Matthäus  
MO 04.09.17 / 19.00 Rotenburg an der  
Wümme, Stadtkirche

Im Rahmen der Niedersächsischen Musiktage



## NORDLICHT

### HERBSTTOURNEE 2017

Solist	Tzimon Barto / Klavier Nikolai Lugansky / Klavier <sup>1</sup>
Dirigent	Jukka-Pekka Saraste

### PROGRAMM

#### Kaija Saariaho (\*1952)

Laterna magica für Orchester (2008)

#### Sergej Prokofieff (1891 – 1953)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 C-Dur  
op. 26

#### Carl Nielsen (1865 – 1931)

Sinfonie Nr. 4 op. 29

(Das Unauslöschliche)

### KONZERTE

MO 25.09.17 / 20.00	Wilhelmshaven, Stadthalle
MI 27.09.17 / 20.00	Berlin, Konzerthaus <sup>1</sup>
DO 28.09.17 / 20.00	Villingen-Schwenningen, Franziskaner Konzerthaus
FR 29.09.17 / 19.30	Aschaffenburg, Stadthalle
SA 30.09.17 / 20.00	Heidelberg, Stadthalle
SO 01.10.17 / 17.00	Hannover, Großer Sendesaal des NDR, Niedersächsische Musiktage

### GEFÖRDERT DURCH



Kuratorium der  
Jungen Deutschen Philharmonie