



JUNGE DEUTSCHE
PHILHARMONIE

DER TAKTGEBER

Das Magazin der Jungen Deutschen Philharmonie
Ausgabe 51 / Frühjahr 2023

SCHÖNER HÖREN

Ein Gespräch mit Jonathan Nott
über die Frühjahrsstournee SIGNAL

EIN FULMINANTER START

Clara Eglhuber blickt auf die
Neujahrskonzerte zurück

VOM WERDEN UND VERGEHEN

DER KLÄNGE

Über Gérard Griseys
Les Espaces Acoustiques



DAS
ZUKUNFTS
ORCHESTER

03	„MUSIKER*IN SEIN HEISST MEHR ALS SPIELEN“ Grußwort von Martin Timphus vom Patenorchester der JDPH, den Bamberger Symphonikern
04	SIGNAL – SINFONIE EINES KONZERTPROGRAMMS Ausblick auf die Frühjahrstournee 2023
08	SCHÖNES HÖREN Jonathan Nott im Gespräch mit Heidrun Eberl
10	EIN FULMINANTER START INS JAHR 2023 Rückblick auf die Neujahrskonzerte 2023
13	EIN PLÄDOYER FÜRS MITEINANDER Florian Gamberger über ein Kernthema des Orchesters
14	GÉRARD GRISEY: LES ESPACES ACOUSTIQUES Vom Werden und Vergehen der Klänge
17	AUS DEM NETZ Die Junge Deutsche Philharmonie in den sozialen Medien
18	VON TRAUMATA, SHAMPOO-CONDITIONERN UND ZERFLEDDERTEN KLAVIERSONATEN Jonas Hintermaier im Gespräch mit Dai Fujikura
20	KAMMER?MUSIK! Der digitale Kammermusikwettbewerb geht in die dritte Runde
21	EINGESTIEGEN & AUFGESTIEGEN
22	AKTUELLES IN KÜRZE
23	IMPRESSUM



Aaron Schröer / Violoncello
(Titel: Maximilian Mertens / Schlagzeug)

„MUSIKER* IN SEIN HEISST MEHR ALS SPIELEN“

Martin Timphus über die Patenschaft von Bamberger Symphonikern
und Junger Deutscher Philharmonie

— Seit 2015 sind die Bamberger Symphoniker das Patenorchester der Jungen Deutschen Philharmonie, eine für uns ehrenvolle Aufgabe! Ich bin von meinem Orchester als Kontaktperson zur Jungen Deutschen Philharmonie gewählt worden.

Meine persönliche Geschichte mit der „Jungen Deutschen“ begann vor ziemlich genau 40 Jahren. Es gab damals noch keine Probespiele. Man wurde „empfohlen“ – eine undemokratische Kinderkrankheit des „Bundesstudentenorchesters“, so lautete der Name damals.

In der ersten Arbeitsphase traf ich aber bereits auf etwas für mich vollkommen Neues: Hier wurde in Orchesterversammlungen ausführlich diskutiert, was, wo und mit welchen Dirigenten man musizieren wollte ... zudem über die Organisation und die Strukturen des Orchesters. Das war anstrengend, und vermutlich ist das auch heute noch so.

Aber genau da habe ich gelernt, dass es sich lohnt, mitzureden – auch in Ensembles, die nicht so basisdemokratisch aufgesetzt sind wie die Junge Deutsche Philharmonie.

Wir Orchestermusiker können deren Gründern heute dankbar sein, denn ihre Ideen wirken nach: Ensembles mit einem hohen Grad an Mitsprache der Musiker fahren besser, die Identifikation mit dem eigenen Tun im Orchester ist höher. Ein gutes Management nutzt die konstruktive Kritik und die künstlerische Kompetenz der Orchestermitglieder. Auf der Website der JDPh heißt es: „MusikerIn sein bedeutet mehr als Spielen.“

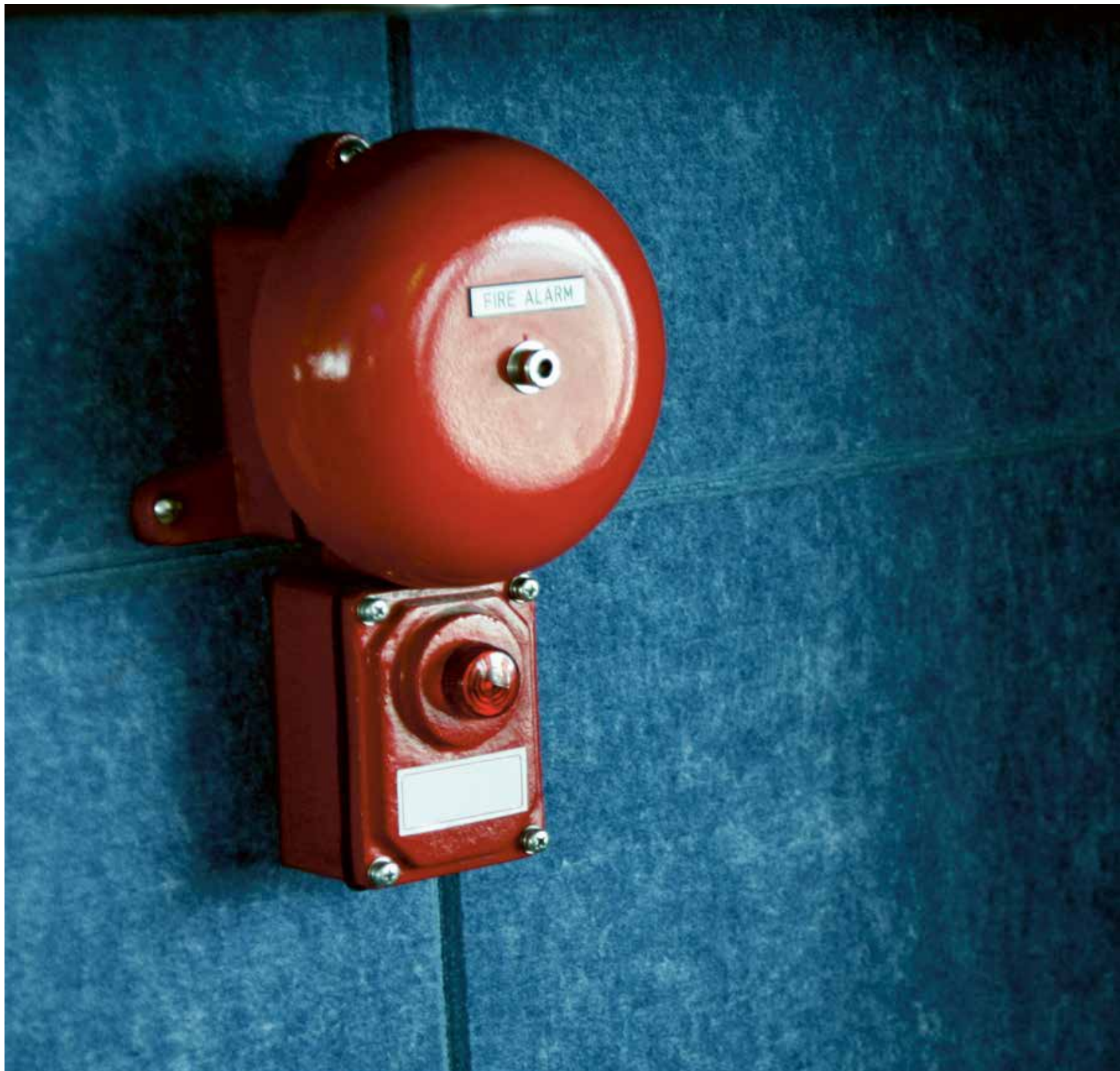
Die gemeinsamen Aktivitäten der JDPh und der Bamberger Symphoniker sind vielfältig: Nicht nur ist Jonathan Nott als unser ehemaliger Chefdirigent beiden Orchestern ein künstlerischer Partner, auch Dozenten kommen immer wieder von unserem Orchester, es gibt Kammermusik-kurse mit unseren Orchestersolisten, Workshops werden geplant, Arbeitsphasen finden in Bamberg statt, und kürzlich bereicherte die JDPh das Bamberger Musikleben mit der fulminanten Produktion von Händels *Alessandro* im Bamberger Theater.

Ich wünsche mir diese Zusammenarbeit noch intensiver und freue mich darauf!

Martin Timphus

Bratscher bei den Bamberger Symphonikern seit 1985





SIGNAL – SINFONIE EINES KONZERTPROGRAMMS

Ausblick auf die Frühjahrstournee 2023

sie können auch als Beiträge zu einer imaginären Komposition verstanden werden, als Sätze einer sie übergreifenden Meta-Sinfonie. Neben der Auswahl der Werke spielt auch deren Reihenfolge im Konzert eine nicht zu unterschätzende Rolle: Sie bestimmt mit, welche Perspektiven die einzelnen Werke wechselseitig eröffnen und welcher „meta-sinfonische“ Zusammenhang dadurch ermöglicht wird.

I. Allegro aperitivo: György Ligetis *Hamburgisches Konzert* (1998-99/2003)

Traditionell bildet der Kopfsatz einer Sinfonie eine Exposition musikalischer Elemente, die im Verlauf des gesamten Stücks eine Rolle spielen werden, seien es Themen, melodische oder rhythmische Motive, seien es Tonarten ... Diese Aufgabe übernimmt das *Hamburgische Konzert*: Es räumt dem Horn im Orchester mit dem Solohorn und den vier Naturhörnern eine zentrale Stellung ein, das später wiederkehrende Thema Natur(-töne) ist akustisch bestimmend, und auch das zum Titel der Tournee gekürzte Stichwort SIGNAL ist mit der Bezeichnung des zweiten Satzes *Signale* prominent. Der erste Satz, *Praeludium*, lässt wie in einer langsamen Einleitung aus dem Nichts die Musik entstehen. Naturhaft entwickelt sich der Klang, und buchstäblich – nämlich durch die mikrotonal herbeigeführten Schwebeklänge – wird ein ungewohnt weiter Hörhorizont geöffnet. Über das gerade fünfzehn Minuten dauernde Konzert hin werden in teils schnellster Folge musikalische Themen, Formen, Rhythmen und Motive präsentiert. Z. B. kontrastiert der dritte, einminütige Satz nach einer kurzen *Aria* ein außereuropäisches (Aksak) mit einem mittelalterlichen (Hoketus) Rhythmusmodell. Es folgen weitere Miniaturen, die sich auf verschiedene Aspekte des Kompositionsprozesses beziehen: Mal spielerisch und experimental, mal magisch-beschwörerisch wirkt das. In der Bandbreite an musikalischen Gedanken, die Ligeti aufführt, blickt man wie in ein Kaleidoskop auf die Musikgeschichte. Und dass er mit den Naturhörnern traditionellen Instrumenten mikrotonale „Neuheiten“ entlockt, ist ein spannender Kniff, der uns hinweist auf die historische Gewordenheit der uns heute gewohnten wohltemperierten Stimmung.

II. Adagio sentimentale: Antonin Dvořáks *Sinfonie Nr. 8 G-Dur* (1889)

Der zweite Satz einer Sinfonie bringt einen Kontrast zum vorangegangenen: in Tonart, Stimmung und Tempo. Er kann liedhaft und lyrisch sein, friedlich und ruhig, aber auch epische Ausmaße annehmen. Meta-sinfonisch betrachtet folgt nun also ein Kontrast im Programm: Denn einer wehmütigen, wiedererkennbaren, singbaren Melodie, wie jener in g-Moll, mit der die Celli den ersten Satz von Dvořáks Sinfonie eröffnen, entbehrt Ligetis Musik völlig. Schlagartig sind wir also mit einer ganz anderen musikalischen Welt konfrontiert. Nun vermittelt das große romantische Orchester Zärtlichkeit und Schwung, bringt lustvoll sich entfaltende Melodien zur Geltung. Doch im Lichte des Ligeti werden wir den Dvořák vermutlich nicht so ganz unmittelbar empfinden; werden womöglich unserer Vertrautheit mit der so oft heranzitierten „menschlichen Seele“ der Musik nicht gleich über den Weg trauern. Die Besonderheit seines musikhistorischen Orts wird ohrenfällig: Dvořáks Musik gehört nicht nur in die Epoche der musikalischen Spätromantik, sondern ist auch gefärbt durch ein bestimmtes, böhmisch-slawisches Lokalkolorit. Natur und Volkstümlichkeit dienten als Inspiration. Freilich nicht, wie bei Ligeti, im physikalisch-akustischen Sinne der Naturtöne, sondern übersetzt in musikalisch sprechende Metaphern.

Wenn nach den Klangspektren Ligetis die traditionelle Musiksprache mit ihren Naturlauten, Fanfaren (nicht zuletzt das Trompeten-Signal zu Beginn des 4. Satzes!), Marsch- und Tanzrhythmen nun geradezu formelhaft anmutet, tun wir ihr Unrecht. Denn in anderer Hinsicht ist diese Musik wiederum auch sehr überraschend: Dvořák lässt sich von keiner traditionellen Sonatensatz- oder anderen Form Zügel anlegen, sondern nimmt sich viel Freiheit in der Hinzufügung von Melodien, rhapsodischer Entfaltung und weiträumiger Steigerung verschiedener Elemente. In seiner verständlichen musikalischen Sprache und Lebendigkeit vermag

— Die Programmgestaltung eines Sinfoniekonzerts ist verschiedensten Zielen, Zwängen und auch Zufällen unterworfen. Ein Ensemble hat eine bestimmte Besetzung, deren Potenziale und Stärken genutzt werden sollen; künstlerische Ideen und Leitbilder sollen verwirklicht werden; Wünsche von Solist:innen, Dirigent:innen oder Förder:innen bedacht werden ... – in den seltensten Fällen entsteht ein Programm aus rein musikdramaturgischen Überlegungen heraus. Doch welche Faktoren auch immer in der Findungsphase wirksam waren: Am Ende steht das Konzert. Von diesem Ende her, dem Ereignis der Aufführung, wird ein Programm vom Publikum und von der Kritik beurteilt. Dabei wird häufig eine künstlerische Leistung übersehen, die den konkreten Aufführungen jeweils vorausgeht. Sie besteht in der Schöpfung dessen, was Jonathan Nott (im Interview auf S. 10–11) die „Meta-Sinfonie“ eines Konzerts genannt hat: Die Entscheidung über die Auswahl und Abfolge von Werken in einem Konzertprogramm gleicht der Arbeit an einer sinfonischen Komposition. In diesem Sinne können wir uns vorstellen, dass auch während der Frühjahrstournee SIGNAL die einzelnen Werke des Programms ihre musikalischen Welten nicht nur mit Bezug auf sich selbst entwerfen;

Art&Culture

by Deutsche Bank

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 ermöglichen Kindern und Jugendlichen eine schöpferische Auseinandersetzung mit klassischer Musik, fördern gezielt junge Talente und sind Partner herausragender Festivals und Orchester.

[db.com.kultur](https://www.db.com/kultur)

[#PositiverBeitrag](https://twitter.com/PositiverBeitrag)



er uns auf ganz anderer Ebene zu gewinnen als die mehr klangphysiologische Versuchsanordnung Ligetis – in der Fülle an Ideen zeigen beide jedoch durchaus eine Verwandtschaft, natürlich je auf ihrer eigenen Zeitachse.

III. Scherzo drammatico: Minas Borboudakis' *Z – metamorphosis* (2021)

Eine Verbindung des dritten Satzes unserer „Meta-Sinfonie“ zu den vorherigen liegt in ihrem aus der Natur entlehnten Kompositionsprinzip: der Metamorphose. Sie betrifft einerseits die Umwandlung von Borboudakis' Musiktheater *Z* aus dem Jahr 2018 in ein Orchesterwerk: „Ich wollte keine Suite schreiben, sondern aus dem Material der Opernpartitur, aus Klängen, Motiven und Phrasen ein eigenständiges symphonisches Werk gewinnen. Eine Metamorphose, eine Verwandlung, sozusagen neu belebt. Metamorphose bedeutet neue Gestalt, Entwicklung und vielfältige Kombinationen“, so der Komponist. Dabei wird auch der Stoff der Oper in Musik verwandelt: die Tragödie des politisch linksgerichteten griechischen Arztes und Politikers Grigoris Lambrakis, der 1963 nach der Teilnahme an einer Friedensdemonstration in Thessaloniki von Rechtsextremen ermordet wurde. Der Fall ging als Lambrakis-Affäre in die griechische Geschichte ein und wurde bereits zum Thema eines Romans und eines politisch engagierten Films. Im Griechischen bedeutet *Zēi* (gesprochen „Zi“): Er lebt. Dieser Satz wurde von den Lambrakis-Anhängern nach dessen Ermordung als Losung skandiert – einem mahnenden Signal-Ruf gleich – und zu dem Zeichen „Z“ verkürzt. „Music is life and life is music“, sagt der Komponist – so findet sich das Lebendige und sein beständiges Sichverwandeln auch in den sechs Abschnitten von *Z – metamorphosis* wieder. Der flächig tönende Aufbau zu Beginn mit Klängen aus dem elektronischen Sampler erinnert an den Anfang bei Ligeti – als würde ein neuer Boden, eine neue Bühne bereitet. Man kann buchstäblich der Musik beim Entstehen zuhören und sich von Ereignis zu Ereignis tragen lassen, ein Gefühl flirrender Spannung schwindet dabei nie. Monologe und Zwiegespräche einzelner Instrumente erinnern an Dialoge auf der Opernbühne. Andererseits wechseln auch Soundscapes, an Minimal Music erinnernde Passagen, groovige Klänge und eruptierende Höhepunkte sich ab. Borboudakis: „Es geht, wie in der Oper, um den Zusammenprall einer humanistischen Idee mit der brutalen Realität, der in den Dialogen des Grigoris Lambrakis mit seiner Frau, in der Demonstration, im Mord und in der Gerichtsverhandlung darüber seine Höhepunkte findet.“ Wenn auch die Musiksprache postmodern und intellektuell geformt ist, hat sie doch in ihrem Gestus eine unmittelbare Dramatik. *Z – metamorphosis* lässt sich als dramatisch aufgeladenes *Scherzo* interpretieren: Die politische, gesellschaftliche Wirklichkeit, die Borboudakis beschreiben und humanistischen Idealen gegenüberstellen möchte, wäre dann ein bitterer Satz der Meta-Sinfonie.

IV. Finale da caccia ed animoso: Robert Schumanns *Konzertstück für vier Hörner* (1849)

Wenn man davon ausgeht, dass in einem Finalsatz meist eine dramatische Akkumulation stattfindet, Vorheriges aufgegriffen und musikalische Probleme aufgelöst werden, die Sinfonie sich per aspera ad astra bewegt, dann wird man hier in gewissem, meta-sinfonischem Sinne nicht enttäuscht. Denn natürlich wird der Bogen zum Anfang geschlagen: Wiederum haben wir ein Hornkonzert. Im romantischen Idiom diesmal, zumal noch in der Tonart F-Dur, die mit Natur und Jagd assoziiert wird – aber Schumann benutzt eben gerade nicht die seinerzeit gewohnten Naturhörner, wie Ligeti, sondern die modernen Ventilhörner. Genau dadurch wird eine paradoxe Kontinuität zwischen den zwei Werken gestiftet: Denn beide Komponisten handelten in ihrer Zeit gleichermaßen avantgardistisch. Viele Zeitgenossen Schumanns waren den Ventilhörnern gegenüber eher abgeneigt, er jedoch war bestrebt, ihre Technik und virtuoson Möglichkeiten genau auszuloten. Noch ein anderer Aspekt mag wohl Schumanns Begeisterung für Horn-Kompositionen beflügelt haben, galten sie ihm doch als „Seele des Orchesters“. In Verbindung mit seiner romantisch-poetischen Grundhaltung erinnert er



Stefan Dohr, Solo-Horn

dadurch an Dvořák. Auch signalartige Fanfaren braucht man nicht lange zu suchen, schon zu Beginn etwa bilden fanfarenartig aufsteigende Triolen mit anschließender Legatofigur das Hauptthema des Satzes.

Doch gerade nach dem Werk von Borboudakis fallen Kontraste auf: Während dieser die musikalische Form frei hat entstehen lassen können, schrieb Schumann ein dreisätziges Konzert, dessen Rahmensätze traditionell in Sonatenhauptsatzform komponiert sind. Das Motiv der Jagd kann man hier auch anders herum deuten, nämlich als ein schieres Gejagt- und Gefangen-Sein von und in Konventionen – denen Schumann dennoch stets aufgelegt war Schnippchen zu schlagen. Die progressive Positionierung pro Ventilhorn war dabei nur ein augen- und ohrenfälliges Moment. Zeitgenössisch ebenfalls auffällig unkonventionell war die Verwendung eines Solistenquartetts. In der Romantik unüblich, verweist es eher auf barocke Concerti grossi oder die klassische Sinfonia concertante. Allerdings stellt Schumann das Solistenquartett selten direkt dem kompakt besetzten Orchester gegenüber. Vielmehr lässt er beide Parteien raffiniert und eng verzahnt zusammenwirken – was perfektes Timing und filigrane Virtuosität von allen Beteiligten fordert, um ein frisches, farbenfrohes glänzendes Klangbild zu schaffen. Eine gute Gelegenheit für die MusikerInnen – und nicht zuletzt die vier Solo-Hornisten –, ihr Können und ihre Spielfreude zu zeigen.

Heidrun Eberl
Musikwissenschaftlerin

SCHÖNES HÖREN

Jonathan Nott, Erster Dirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie, im Gespräch mit Heidrun Eberl.



Bei der Frühjahrstournee steht mit Ligeti, Dvořák, Borboudakis und Schumann ein vielseitiges und ungewöhnliches Programm auf dem Plan. Wie kam es zu der Zusammenstellung?

— Die Zusammenstellung des Konzertprogramms ist als Antwort auf unsere selbstgestellte Aufgabe zu verstehen. Diese besteht darin, dass wir eine Beziehung zur Musik unserer Zeit kultivieren, gleichzeitig aber all die wunderschönen Stücke aus dem großen Schatz der Musik der letzten dreihundert Jahre nicht ausschließen wollen. Sehr interessant finde ich *Z – metamorphosis* von Minas Borboudakis.

Von diesem Komponisten hatte ich vorher noch nie etwas gehört – da bin ich dankbar, dass der Programmausschuss der Jungen Deutschen Philharmonie das Werk mit in Auftrag gegeben hat. Die ungewöhnliche Konzertreihenfolge, mit der Dvořák-Sinfonie in der ersten Hälfte, ist zwar zunächst aus praktischer Notwendigkeit entstanden: Da Stefan Dohr in beiden Hornkonzerten Solist ist, rahmen diese Stücke das Programm, das soll ihm dazwischen eine Verschnaufpause verschaffen. Aber tatsächlich ist die ungewöhnliche Reihenfolge auch schon eine gute Möglichkeit, einmal mit den üblichen

Gewohnheiten zu brechen und ein anderes Hinhören zu ermöglichen. Es ist ja so, dass man bei einem Programm auch immer eine so etwas wie Meta-Sinfonie kreieren will. Jedes Stück birgt eine neue Perspektive auf das folgende und auch auf das vorangegangene.

Eröffnet wird das Programm durch Ligetis *Hamburgisches Konzert* – inwiefern ist das auch ein guter Ohrenöffner?

— Ligeti hat ja dem Solisten, der zwischen Ventil- und Naturhorn wechselt, und dem Orchester, das temperiert einstimmt, vier un-

terschiedlich gestimmte Naturhörner zur Seite gestellt. Wenn die Naturhorn-Spieler:innen ihre Hände nicht zum Stopfen benutzen, gehen sie automatisch auf die nicht-temperierten Natur-Oberton-Reihen und erzeugen genau die „ungewöhnlichen“ Klangfrequenzen, die der Komponist gewollt hat. Im Gesamtklang ergeben sich Vierteltonreibungen und neue, schwebende Akkordkombinationen. Das ist gleich zu Beginn eine Erweiterung für unsere Ohren, fürs Publikum, aber auch für die Musiker:innen: Sie müssen dann sehr konzentriert intonieren und sich voll auf die ungewohnte Klangwelt einlassen. Das Stück lädt dazu ein, über unsere Hörgewohnheiten nachzudenken. Denn: Ist dieser Klang unsauber? Ein bloßes Störgeräusch? Oder einfach schön? Treten wir einmal ganz zurück, und machen wir uns klar: Wenn wir einen Ton hören, dann schwingen in seinem Klangspektrum so oder so natürliche Frequenzen bzw. Obertöne mit, die unser Ohr mal mehr und mal weniger deutlich wahrnehmen kann. Ligeti spielt damit, indem er mittelschwingende Teiltonfrequenzen durch die Naturhörner sozusagen mechanisch verstärkt und hervortreten lässt – und sie eben direkt neben das wohltemperiert musizierte Klangspektrum stellt, ja, beide vermischt. Wenn wir uns das klarmachen, von Bewertungen wie „unsauber“, „störend“ etc. zurücktreten und unvoreingenommen, losgelöst von unseren kulturell gelernten Prägungen hören, macht das Stück umso mehr Spaß und eröffnet neue Hör-Horizonte.

Auf Ligeti folgt Dvořák 8. Sinfonie – ist das nun eine ganz andere Auseinandersetzung mit dem Thema „Natur“? Man liest ja oft, Dvořák habe sich beim Komponieren der Sinfonie von der Natur seiner böhmischen Heimat inspirieren lassen ...

— Sechzehn Jahre lang war ich Chef eines Orchesters, das viel über böhmischen Klang diskutiert hat. Natürlich hat niemand eine letzte Antwort, was das genau sein soll. Ich finde aber durchaus, dass man in Dvořáks Musik die Verwurzelung in seiner Heimatgegend spüren kann. Etwa die Flexion der Melodien, die sehr viel mit dem harmonischen Moll oder auch mal dem sogenannten „Zigeunermoll“ zu tun haben, stehende Quinten, bestimmte Harmonien und Leitöne und Ähnliches. „Slawisch“ ist schon etwas anderes als „Rheinisch“, und das ist, finde ich, sehr schön zu bemerken: Dvořáks Melodien klingen ja wirklich ganz anders als die von Brahms, Schubert oder Schumann. Außerdem sind es viele Melodien! Er schreibt lieber noch eine neue wunderbare Melodie, als seine bisherigen Themen zu bearbeiten. Man ist konfrontiert mit ständig neuer Kreation – anstelle dass er auf beethovensche Art bestrebt wäre, alles aus den ersten vier Tönen herauszuholen, was man herausholen kann. Das gibt der Musik von Dvořák immer eine gesangliche, sehr menschliche Seele. Und ständig scheint eine gewisse Trauer und Melancholie in seiner Musik zu schweben, ein wehmütiges Gefühl.

Auf eine andere Weise hat das nächste Werk, Z – metamorphosis von Minas Borboudakis, Lokalkolorit. Es beruht auf einem Musiktheaterstück, das Ereignisse rund um einen ermordeten griechischen Oppositionspolitiker der 1960er Jahre thematisiert. Kann man die Musik überhaupt angemessen verstehen, ohne über diese Vorgeschichte Bescheid zu wissen?

— Das ist eine gute Frage, die man aber bei jedem Repertoirestück genauso stellen kann. Muss man zum Beispiel die Geschichte und Hintergründe von *Parsifal* kennen, um die Musik zu verstehen? Der größte Vorteil von Musik ist: Sie hat keine Wörter, ist nur Suggestion. Ich gehe davon aus, dass gute Musik verstehbar ist. Je vollständiger man aber den Hintergrund kennt, desto mehr kann einem das Stück wahrscheinlich geben. Ich glaube, bei zeitgenössischer Musik ist das eigentlich einfacher, als man immer denkt – gerade auch im Vergleich zu traditioneller tonaler Musik, die auf so vielen Regeln und Konventionen basiert. Wenn man diese nicht gut kennt, hat man nur eine geringe Chance, den Komponisten wirklich zu verstehen. Es geht da ja ständig um ein Spiel mit Erwartungen. Es wird zum Beispiel eine bestimmte Gattung bedient und werden bestimmte musikalische Elemente wie Rhythmen, melodische Motive, eine Grundtonart gesetzt, eine Tonreihe wird produziert – in dem Fall ist es wie ein Spiel zwischen Komponisten und Zuhörer, wie damit weiter verfahren wird, ob etwas Erwartbares folgt oder etwas Unerwartetes. Das ist die gesamte Struktur von tonaler Musik. Und im Grunde ist zeitgenössische, nicht-tonale Musik oft voraussetzungsloser – der Komponist verlangt nur Offenheit von den Zuhörern. Und Neugierde auf das nächste Klangereignis. Was sind das für Einfälle, wie hängen sie vielleicht miteinander zusammen? Ich finde also, man braucht für *Z – metamorphosis* nicht die griechische Zeitgeschichte zu studieren. Viel wichtiger ist es, die Fähigkeit und Lust dazu mitzubringen, zwanzig Minuten still zu sitzen und Neugierde zu haben, mit den Ohren etwas zu erleben.

Neugierig macht auch die Äußerung Schumanns: ihm sei „etwas ganz curioses“ geglückt, so schrieb er über sein Konzertstück für vier Hörner, das das Programm abrundet. Worin liegt diese Kuriosität?

— Eigentlich ist die ganze musikalische Welt von Schumann kurios. Wenn man in seine Werke tief eintaucht, wird man konfrontiert mit seiner Verrücktheit. Wenn wir das spielen, nähern wir uns der Verrücktheit an; ja, ein Teil der Schönheit seines Stückes ist, dass man sein eigenes Gehirn mit dem eines Verrückten verbinden darf. Diese Verrücktheit spielt natürlich mit ganz normalen Bausteinen. Aber wenn die zusammengefügt sind, sind sie sehr überraschend. Zum Beispiel schon die Tatsache, dass vier Hörner als Solisten vorne stehen und zwei weitere im Orchester spielen – das hat wohl niemand vorher je so gemacht! Wahrscheinlich fand Schumann auch seine progressiven Experimente mit dem Ventilhorn kurios. Was

kann man mit dieser neuen Technik machen, was verliert man zugleich von den Fähigkeiten und der Klangfarbenpalette des Naturhorns? In seiner Epoche waren viele andere noch dagegen, das Ventilhorn zu verwenden, zum Beispiel Brahms. Sie glaubten, dass man den Klang eines Naturhorns dem glattgebügelten des Ventilhorns vorziehen sollte. Es gibt viele Aspekte an Schumanns Stück, die unerwartet gewesen sein müssen. Der gesamte Klang, die Virtuosität, die vielen Hörner. Es hört sich vielleicht für unsere Ohren zunächst vergleichsweise traditionell an, typisch mit der Romantik verbundene Assoziationen von Jagd und Wald kommen auf ... Aber, und das finde ich eben wirklich spannend: Um die Verrücktheit und die Poesie von Schumann wirklich zu verstehen, muss man sich vorab sämtliche Konventionen und Zwänge, durch die er eigentlich gebunden war, alle Zwänge der tonalen Musik sowie der historischen Instrumente und Spieltechniken genau klarmachen. Die Poesie eines zeitgenössischen Werks ist da oft direkter und einfacher zu greifen – auch wenn es auf den ersten Blick unvertraut und komplexer erscheint.

SIGNAL

Frühjahrstournee 2023

DIRIGENT	Jonathan Nott
SOLISTEN	Stefan Dohr, Solo-Horn Andreas Becker, 2. Horn Florian Gamberger, 3. Horn Daniel Schimmer, 4. Horn

PROGRAMM

György Ligeti (1923–2006)

Hamburgisches Konzert (1998/99)

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 8 G-Dur op. 88

Minas Borboudakis (*1974)

Z – metamorphosis für Orchester (2021)

(Deutsche Erstaufführung)

Robert Schumann (1810–1856)

Konzertstück für vier Hörner F-Dur op. 86

KONZERTE

MO 27.03.2023 / 19.00	Bamberg, Joseph-Keilberth-Saal (Öffentliche Generalprobe)
DI 28.03.2023 / 20.00	Berlin, Philharmonie
MI 29.03.2023 / 20.00	Hamburg, Elbphilharmonie
DO 30.03.2023 / 19.30	Dresden, Kulturpalast
SO 02.04.2023 / 16.00	Köln, Philharmonie

EIN FULMINANTER START INS JAHR 2023

Clara Eglhuber blickt auf die Neujahrskonzerte zurück



— Das diesjährige Neujahrprojekt URSPRUNG war für uns ein fulminanter Start in das Jahr 2023 und eine großartige und intensive Arbeitsphase, die wir mit zwei tollen Konzerten in Ludwigshafen und Frankfurt am Main abschließen konnten. Auf dem Programm standen Zoltán Kodály, Luciano Berio, György Ligeti und Béla Bartók – der Programmausschuss hatte mit der Zusammenstellung der Stücke wirklich hervorragende Arbeit geleistet.

Die Probenphase begann – wie passend – natürlich am Neujahrstag am Kölner Hauptbahnhof, von dem das gesamte Orchester von zwei Reisebussen in den kleinen Ort Prüm in der Eifel kutschiert wurde (für die Nachzügler war die selbstständige Anreise mit öffentlichen Verkehrsmitteln ein etwas aufwendigeres Abenteuer). Nach einem herzlichen Willkommen in der dortigen Jugendherberge fanden dann trotz des nach den Silvesterfeiern allgemein herrschenden Schlafmangels gleich die ers-





Sir Mark Elder führte am Pult durch das Konzert. Fleur Barron beeindruckte mit Berios *Folk Songs* in der Alten Oper Frankfurt.

ten Registerproben statt. Diese wurden am folgenden Tag fortgeführt. Geleitet und unterstützt wurden wir dabei von MusikerInnen verschiedener Orchester und Hochschulen.

Ab dem dritten Tag fanden dann die ersten gemeinsamen Proben statt. Vormittags ging Xizi Wang, derzeitige Stipendiatin der Internationalen Ensemble Modern Akademie, mit den Streichern in einer zeitlich strammen, aber sehr produktiven Session fast das ganze Programm durch, während Till Fabian Weser mit den BläserInnen, SchlagzeugerInnen und HarfenistInnen probte. Hier sind wir sehr dankbar, dass uns das direkt neben der Jugendherberge gelegene Konvikt – Haus der Kultur Räume für Proben und zum Üben zur Verfügung gestellt hat, denn andernfalls wären nicht alle Registerproben möglich gewesen. In der Nachmittags- und ersten Tuttiprobe trafen wir dann zum ersten Mal auf unseren britischen Dirigenten Sir Mark Elder, der uns damit beeindruckte, dass er die Namen des halben Orchesters kannte! Die folgenden Tage füllten sich mit immer enger getakteten Tuttiproben, Sir Mark Elder arbeitete dabei sehr genau und intensiv und brachte uns den Charakter des weitgehend ungarischen Programmes immer näher. Dabei wurde er von György Fazekas, Bratschist beim Budapest Festival Orchestra, unterstützt, der uns aus erster Hand Tipps zu der ungarischen Musik von Bartók, Kodály und Ligeti gab, die uns so von Tag zu Tag vertrauter wurde. Diese Musik ist vor allem geprägt von ihren folkloristischen Tanzrhythmen. Passend dazu standen auch die *Folk Songs* für Mezzosopran und Orchester des italienischen Komponisten Luciano Berio auf dem Programm, dessen kurze Lieder alle aus einem anderen Land stammen. Als Solistin beehrte uns die singapurisch-britische Sängerin Fleur Barron. Sie brachte mit ihrer aufgeweckten Ausstrahlung eine großartige, frische Energie in die Proben.

Beim traditionellen Kamingsgespräch am fünften Abend in Prüm – angeleitet von unserem Vorstand Joshua und Geschäftsführerin Carola – gab es dann die Gelegenheit, Fleur und Sir Mark näher kennen zu lernen. Gleich zu Beginn erfuhren wir mehr über die Frage, die uns allen auf der Zunge brannte, nämlich wie Elder seinen Titel erhalten hatte, und er erzählte uns Anekdoten aus seinem Leben und seine Begegnungen mit dem britischen Königshaus. Die Erzählungen der beiden Künstler waren in ihrer Gegensätzlichkeit besonders spannend, und der Abend war sehr unterhaltsam.

Der letzte Tag unserer Probenphase in Prüm war stramm durchgetaktet mit einer Generalprobe des gesamten Programms, anschließend konnten wir uns dann aber über den traditionellen bunten Abend freuen.

Spontane Musikbeiträge und lustige Spiele durften dabei nicht fehlen, ein großer Dank geht dabei auch an Esther Frey und David Neuhaus für die Organisation.

Sonst im Hintergrund tätig, stand unser Produktionsmanager Thomas Wandt in der Orchesterversammlung einmal im Mittelpunkt, da er sein zwanzigjähriges Dienstjubiläum bei der Jungen Deutschen Philharmonie feierte. Er bekam einen großen Applaus und ein kleines Dankeschön vom Orchester und dem Team. Seine Arbeit ist wirklich großartig, zudem bereichert er uns im manchmal stressigen Probenalltag mit seiner unglaublich netten und sympathischen Art.

Am 7. Januar ging es dann auf unsere kleine, aber feine Konzerttour, hervorragend geplant von unserer Managerin Farah Sophie Winning. Erster Stopp war am Abend das Feierabendhaus der BASF in Ludwigshafen, ein Festsaal in historisch anmutendem Ambiente. Sir Mark Elder kündigte selbst die Zugaben aus seinem Heimatland an, kleine Stücke des von ihm verehrten Komponisten Edward Elgar. Nach einer kurzen Nacht in Mannheim fand dann das Abschlusskonzert in der Alten Oper Frankfurt statt. Akustisch war dieser Konzertsaal nun ein großer Kontrast zu dem, was wir in Prüm gewohnt waren, nichtsdestotrotz motivierte uns der beeindruckende Saal alle zu einem großartigen Konzert. Etwas überrascht wurde das Publikum – und auch einige von uns –, als am Ende der ersten Zugabe „The Wild Bears“ von Elgar die Konfettis durch den Saal flogen. Ein fantastischer Abschluss, bei dem das gesamte Orchester samt Sir Mark Elder einen Riesenspaß hatte.

Wir bedanken uns bei allen Beteiligten – den Dozierenden, dem Organisationsteam, der Jugendherberge in Prüm, den beiden Veranstaltern und natürlich Fleur Barron und Sir Mark Elder – für die tolle Arbeit und erinnern uns gerne an diesen prägenden Start ins neue Jahr. Mit diesem Projekt habe ich persönlich eine wunderbare erste Arbeitsphase mit der Jungen Deutschen Philharmonie erlebt und bin sehr begeistert von der harmonischen Atmosphäre und dem hohen Niveau des Orchesters. Das Programm hat mir einen neuen Blick auf einige Komponisten der Moderne geschenkt. Ich bin glücklich, nun als Mitglied dieses Orchesters viele weitere Arbeitsphasen und Konzerte zu erleben.

Clara Eglhuber / Violoncello

EIN PLÄDOYER FÜRS MITEINANDER

Florian Gamberger über ein Kernthema des Orchesters

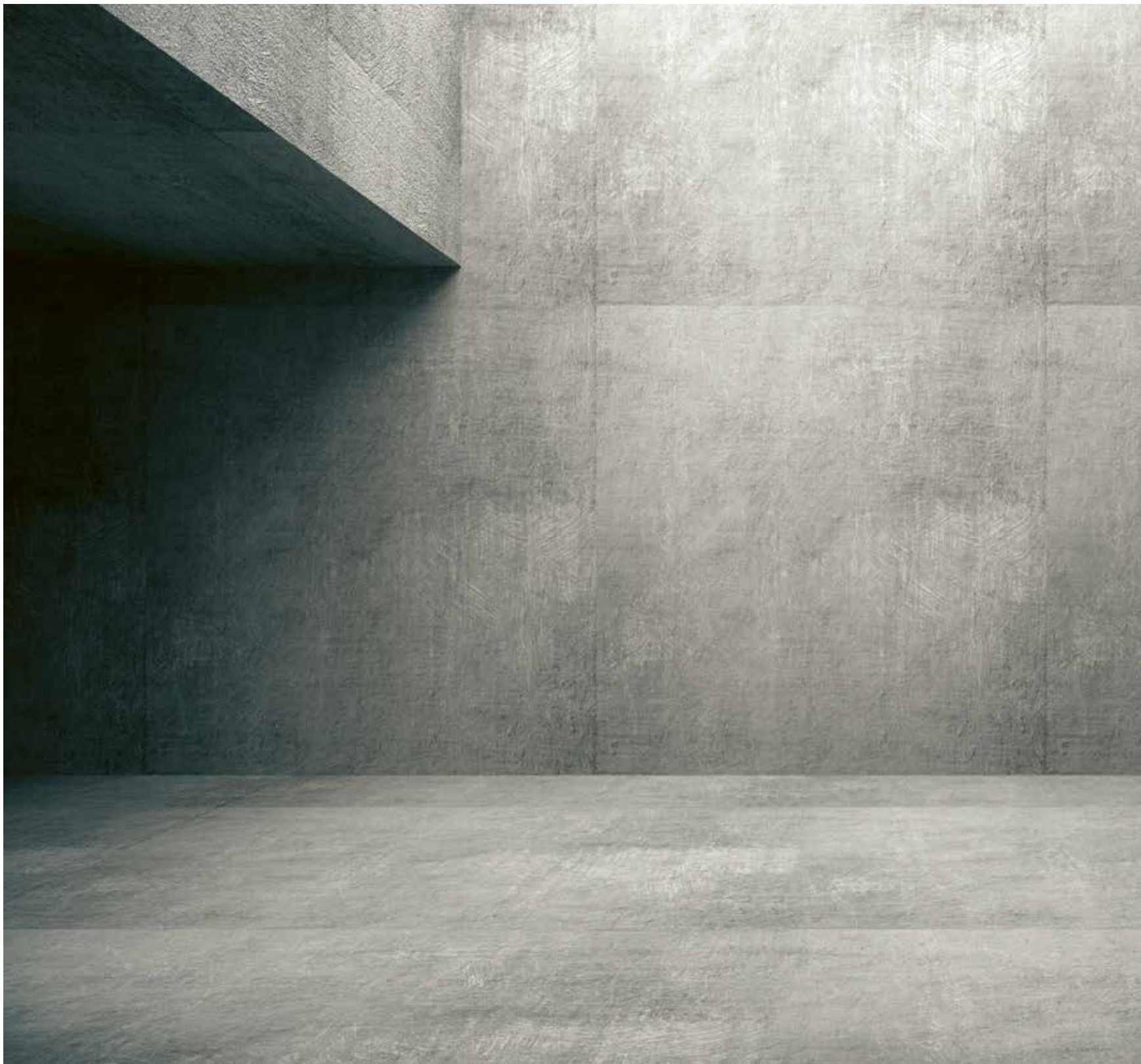
— Ein neues Jahr hat begonnen. Genug der Rückblicke, jetzt soll wieder nach vorne geschaut werden – schließlich sind wir das Zukunftsorchester! Musikalisch haben wir den Rutsch ins Jahr 2023 bereits mit unserem Neujahrskonzert gefeiert, nun steht die Frühjahrsarbeitsphase vor der Tür. An dieser Stelle erwartet uns nicht nur ein großartiges und abwechslungsreiches Programm, sondern mit Stefan Dohr (Solist der Berliner Philharmoniker) auch eine absolute Ikone des Waldhorns. Grund genug, sich einmal mehr bewusst zu machen, welch ein Privileg es ist, in diesem Orchester spielen zu dürfen.

Die Möglichkeit, mit solch herausragenden Solisten und in den schönsten Konzertsälen dieses Landes musizieren zu dürfen, besteht nur, weil das Konzept der Jungen Deutschen Philharmonie mit viel Engagement ausgefüllt wird. Angefangen bei einem Team, welches eine herausragende Arbeit leistet, bis hin zu den einzelnen Mitgliedern, die sich immer wieder für unsere Projekte ins Zeug legen. Die Basisdemokratie ist und bleibt ein wesentlicher Bestandteil in unserem Ensemble. Sie war selbstverständlich auch ein Kernthema des Strategie-Meetings, welches wir als Vorstand Ende des letzten Jahres abgehalten haben. Es ist uns wichtig, die demokratische Mitbestimmung der Mitglieder immer wieder hervorzuheben, einfach weil sie die Junge Deutsche Philharmonie so einzigartig

macht. In welchem Orchester haben die Musiker schon die Möglichkeit, ihre Programme selber auszuwählen oder Social-Media-Inhalte selbst zu erstellen? Es ist unser Anspruch und Ideal, dass unser Orchester in einigen Punkten eine Rolle als Vorreiter einnimmt und Veränderung in der Orchesterlandschaft Deutschlands bewirken möchte: Können wir Probe-spiele anders als üblich gestalten? Wie können wir hierarchische Strukturen weiter auflösen? In jedem Fall möchten wir das Miteinander wieder mehr in den Fokus rücken. Ein Punkt, der uns allen sicherlich auch außerhalb des Orchesters guttun würde. Der Blick auf die Nachrichtenlage kann zurzeit entmutigend sein, doch wir als Musiker können immer wieder unseren Teil beisteuern, indem wir das tun, was wir am besten können: Emotionen vermitteln, kulturellen Austausch fördern und vor allem immer wieder Menschen durch Musik zusammenbringen. Liebe Grüße, bleibt gesund und bis bald ... euer Orchestervorstand!

Florian Gamberger / Horn
Mitglied im Orchestervorstand





GÉRARD GRISEY:
LES ESPACES ACOUSTIQUES

Vom Werden und Vergehen der Klänge



— Auffallend selbstbewusst klangen die Manifeste, mit denen die „Groupe de l’Itinéraire“ – die Gruppe des (richtigen) Weges – ihre Gründung 1973 begleitete. Die französischen Messiaen-Schüler Gérard Grisey, Tristan Murail und Michaël Lévinas, dazu Hugues Dufourt, der in Genf studiert hatte, setzten sich absichtlich und mit Nachdruck zwischen alle stilistischen Stühle, die damals hießen: (Post-)Serialität, Postmoderne, Neue Einfachheit. Ihr Wortführer Grisey, der von 1978 bis 1982 bei den Darmstädter Ferienkursen unterrichtete, hielt dort programmatische Vorträge (wie: „La musique: le devenir des sons“ – Die Musik: das Werden der Klänge), in denen er eine neue Art biologisches oder morphologisches Komponieren propagierte: „Mit einer Geburt, einem Leben und einem Tod ähnelt der Klang einem Lebewesen und neigt zu einer kontinuierlichen Transformation seiner Energie ... Es ließe sich von einer Ökologie des Tons als einer neuen Wissenschaft träumen ...“ Wenn man sich die Programmpunkte der Gruppen-Verlautbarungen anschaut, könnte man zunächst auf die Idee kommen, es handle sich um eine akustisch-vegetarische Diät, mit der man den Unbequemlichkeiten „richtiger“ neuer Musik aus dem Wege gehen wollte. Es ging um „Klang an sich“, der als lebendiger Organismus zu begreifen und prozessual zu entfalten war; dann um eine „weiche“ Periodizität des musikalischen Pulses nach

Maßgabe des Herzschlags, nicht der Mechanik des Metronoms; ferner um einen sanften Wechsel von Spannung und Entspannung nach dem Vorbild des Ein- und Ausatmens; endlich ging es am auffälligsten „zurück zur Natur“ durch den planvollen Einbezug der Naturton- oder Obertonreihe, deren Existenz und Auswirkungen zwar zu den physikalischen *basics* jeglicher Musik zählen, aber nur gelegentlich ins Bewusstsein von Hörern und Musikern gehoben werden. Die intensive Beschäftigung mit den Obertonspektren und ihren befremdlichen mikrotonalen Bestandteilen gab der ganzen Richtung ihren Namen: *musique spectrale*. Obwohl sie in den deutschen Avantgardezentren lange unter Hedonismus-Verdacht stand, darf sie keineswegs als Rückkehr zu vermeintlich typisch französischer Schönklang-Ästhetik missdeutet werden – dafür waren die programmatischen Forderungen zu ernst gemeint und zu entschieden verwirklicht: „kompositorische Disziplin, Mut zum künstlich Gemachten, entschiedener Rationalismus.“ Tatsächlich spielen jenseits der Naturmetaphorik naturwissenschaftliches Denken und komplexe Computersoftware eine wichtige Rolle: *synthèse instrumentale* nannte Grisey das Verfahren, Obertonspektren zunächst zu analysieren und dann von Instrumenten simulieren zu lassen oder sogar die Wirkungsweise elektronischer Geräte wie Ringmodulator und Harmonizer instrumental nachzubilden. Kompositorisches Kalkül verbindet sich bei den Spektralistern auf faszinierende Weise mit einer wiedergewonnenen Rolle der Musik als Geheimnisträger und einer rituellen, magischen Dimension, in der auch Prachtigkeits- und Überwältigungsaspekte eine Rolle spielen und psychedelische Wirkungen nicht ausgeschlossen sind.

Ins Innere des Tons

Wer sich näher mit Spektralmusik befasst, kommt mit den Kategorien der herkömmlichen Formen-, Melodie- und Harmonielehre nicht weit und muss musiktheoretisch zum Grundbaustein zurück, dem Einzelton und seiner „Hintergrundstrahlung“: der Obertonreihe. Sie bestimmt die Klangfarbe jedes gesungenen oder gespielten Tons, bleibt aber beim Hören meist unterhalb der Wahrnehmungs- und Bewusstseins-Schwelle. Die *synthèse instrumentale* ändert das auf eine Weise, die dem Regentropfeneffekt bei der Aufspaltung von weißem Licht in einem Prisma ähnelt: Wenn Grisey vor Beginn einer Komposition einen bestimmten Ton eines bestimmten Instruments spektral hat analysieren lassen und das Ergebnis zur Basis eines Stückes erklärt, bleiben die Obertöne nicht mehr „geheim“ sondern werden explizit gespielt, einschließlich der im temperierten System „zu hohen“ und „zu tiefen“ Töne, die den Musikern die Wiedergabe von Mikrointervallen abverlangen. Dass dabei jedes Instrument auch seine eigenen Obertöne mit einbringt, macht die Sache noch komplexer – und farbiger. Das grundlegende Dur bzw. die leicht deformierten Sept- und Nonenakkorde der Naturtöne 1 bis 9 klingen oft durch und vermitteln den trügerischen Eindruck von Tonalität. Die möglichen Varianten der Spektren sind grenzenlos: Es gibt solche aus geradzahligen und ungeradzahligen, harmonischen und inharmonischen Teiltönen, Synthesen aus unterschiedlichen Spektren, Filter und Blenden – es entstehen hybride Rätselgebilde, die eine reich schattierte Mischung aus Akkord und Klangfarbe sind und bei deren Hören man neben dem sinnlichen Reiz auch das Bedürfnis verspürt, zu ergründen, wie sie „gemacht“ sind. Der Klangvorrat reicht vom Einzelton bis zu „weißem Rauschen“ – geräuschhafte *multiphonics* der Holzbläser und forcierter Bogendruck der Streicher gehören deshalb zum Klang- und Spielrepertoire.

Griseys *musique spectrale* ist vieldeutig, changierend und fluktuierend, ihr Umgang mit Zeit und Tempi wird ganz individuell gelenkt von Überlegungen zu einer „psychologischen Zeit mit ihren relativen Werten“. Wer sich als Hörer solchen „Prozessen ... außerhalb der Gestik der Alltagszeit“ (Grisey) anvertraut, macht, wie Helmut Lachenmann, die „lustvoll irritierende Erfahrung von Klang und Zeit – sich ständig transformierend, zerfallend und sich kristallisierend: Phönix und Asche zugleich.“

Die akustischen Räume

Griseys *Les Espaces Acoustiques* sind ein Kompendium, ein Katalog, ein Lexikon, eine Enzyklopädie des Klanges und Referenzstück des spektralen Komponierens, gleichzeitig eine besondere Herausforderung für Dirigent und Instrumentalisten. Alle sechs Stücke des abendfüllenden Zyklus bis auf den *Épilogue* können einzeln gespielt werden, doch ist die integrale Aufführung wegen der internen Zusammenhänge und der planvollen Progression der Klangmittel sinnvoller – aber auch besonders aufwendig. *Prologue* ist für Solobratsche komponiert, *Périodes* für sieben und *Partiels*



Megumi Kasakawa, Viola

für achtzehn Musiker, *Modulations* für ein Kammerorchester von 33 Instrumentalisten, *Transitoires* für großes Orchester, aus dem sich in *Épilogue* noch vier Solohörner herausheben. Die Entstehungs-Chronologie verrät, dass der Zyklus-Gedanke Grisey erst später kam: Das solistische Vorspiel entstand nach *Partiels*, als drittes Stück also. Als Gesamt-Entstehungszeit werden gute elf Jahre von Anfang 1974 bis 1985 angegeben.

Überraschend trifft man auf einige szenisch-theatralische Elemente, darunter das ins Stück integrierte Stimmen der Bratsche, einen nicht zum Zuge kommenden Beckenschläger und eine Haydn-Reminiszenz am Ende von *Partiels*.

Der *Prologue* exponiert die Viola als Hauptdarsteller des Zyklus. Ein Herzschlag-Rhythmus spielt darin eine Rolle und eine langsame Spirale aus Teiltönen über dem Grundton des gesamten Stücks, dem E, das der Bratsche natürlich nicht erreichbar ist. Sie beharrt stattdessen mit ihrem Puls auf dem dritten Teilton, dem h, das auch erst durch Skordatur spielbar wird – durch das Herabstimmen der tiefsten Saite.

Périodes wurde in der römischen Villa Medici komponiert und uraufgeführt. In diesem Stück tritt die Klangbasis E als tiefste, leere Kontrabasssaite in Erscheinung. Die titelgebenden Perioden sind Prozesse, die „atmend“ zwischen unterschiedlichen instrumentalen Aggregatzuständen vermitteln: Liegeklänge fangen an zu vibrieren, entwickeln sich sukzessive zu Glissandi, die wiederum in rhythmische Pulsationen übergehen. Aufwärts-Glissandi mutieren zu Tonleiter-Ausschnitten; Klappen Geräusche von Flöte und Klarinette wandeln sich in Repetitionen. Grisey ist ein „Meister des kleinsten Übergangs“.

Partiels gilt als spektralistischer Modellfall, vor allem wegen des Anfangsteils, der wieder auf dem Fundament E ruht; es wird besonders markant-insistierend diesmal von der Posaune gespielt. Sechzehn Mal bauen sich auf diesem Orgelpunkt jeweils modifizierte, opalisierende Oberton-Säulen auf. Die Frage, wie man ein solch naturhaftes, sich selbst immer wieder erneuerndes Klanggeschehen plausibel beenden könne, beantwortete Grisey mit einer Variante des berühmtesten Klassik-Scherzes, Haydns „Abschieds“-Symphonie: Die Musiker packen ein, unterhalten sich, klappen die Noten zu, und die Bläser befreien ihre Instrumente vom Kondenswasser. Ein Schlagzeuger positioniert sich zu einem virtuell gewaltigen Beckenschlag, der jedoch nie erfolgt. Das Bühnenlicht erlischt – Gelegenheit zum Ensemble-Austausch.

Wie *Périodes* und *Partiels* dem Pariser „Ensemble de l'Itinéraire“, so ist das nächstgrößere Stück *Modulations* dem ebenfalls Pariser „Ensemble Intercontemporain“ auf den Leib geschrieben. Es ist eine Gabe zum 70. Geburtstag von Olivier Messiaen, der, als Synästhesist und glühender Katholik, Vorstellungen von klingenden Regenbögen und dem himmlischen Jerusalem realisierte und einer der Vorväter des Spektralismus war.

(Auch Wagner, Liszt, Debussy, Ravel, Skrjabin, Scelsi und Ligeti zählen zu den Ahnen.) Das Material liefern diesmal Sonogramme von Blechblasinstrumenten mit verschiedenen Dämpfern, und die *synthèse instrumentale* erstreckt sich nun auch auf die Imitation des elektronischen Ringmodulators, der zu jedem eingegebenen Intervall die Differenz und die Summe der Frequenzen bildet und sie hörbar macht. (Das Verfahren ist so tragfähig, dass Hans Zender es zum wichtigen Bestandteil einer neuen Harmonielehre, der „gegenstrebigem Harmonik“, machte.) Nie gehörte gläserne und gleißende Klänge werden von einem Instrumentalkorpus erzeugt, der sich in bis zu fünf Gruppen teilt. Inmitten von Farborganen erhebt die Bratsche noch einmal ihre einsame Stimme.

Mit *Transitoires*, komponiert in Berlin, wo Grisey Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes war, ist das Maximum an Besetzung und Intensität erreicht. Die von Idiophonen überglänzten, in- und übereinandergleitenden Klangmassen, Schlagzeuggewitter und zarten Glockenimitationen verführen zu kühnen Vergleichen mit tellurischen oder kosmischen Ereignissen, zumal Grisey hier mit einem neuen Konzept von unterschiedlichen, aber simultan verlaufenden Zeit- und Tempoebenen arbeitet, die sich zwischen „stark komprimiert“ und „extrem gedehnt“ bewegen.

Wieder wird der Solobratsche die Aufgabe erteilt, zwischen den Sätzen zu vermitteln.

Die Prominenz des virtuosen Hornquartetts im *Épilogue* bringt – neben der untilgbaren Assoziation an Wald und Jagd – auch eine leicht ironische Pointe mit sich, ist doch das Horn ein besonders obertonreiches Instrument, in dessen Entwicklungsgeschichte just die Vermeidung jener „schiefen“ Töne eine Hauptrolle spielt, die es hier – zahlreiche Glissandi inklusive – unentwegt spielen muss.

Das goethesche „Stirb und werde“ der *Espaces* kann nur durch einen gewaltsamen Tod unterbrochen werden: Er wird durch endgültige Schläge auf die große Trommel repräsentiert.

Rainer Peters

RAUMZEIT

Junge Deutsche Philharmonie

Ensemble Modern

Mitglieder der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA)

DIRIGENT Ingo Metzmacher

SOLISTIN Megumi Kasakawa, Viola

PROGRAMM

Gérard Grisey (1946–1998)

Les Espaces Acoustiques, Zyklus von sechs Werken

für verschiedene Besetzungen (1974–1985)

Prologue

Périodes

Partiels

Modulations

Transitoires

Épilogue

KONZERTE

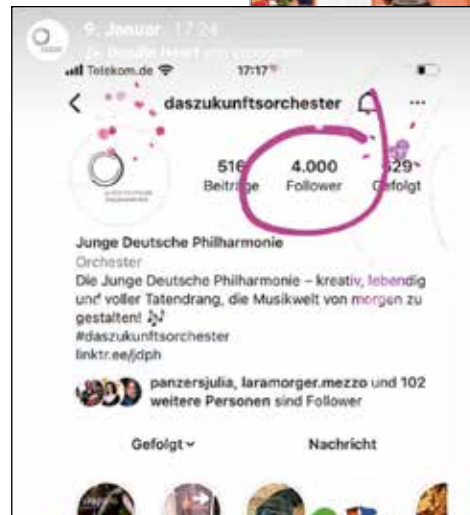
SO 07.05.23 / 18.00 Uhr Köln, Philharmonie

MI 10.05.23 / 20.00 Uhr Hamburg, Elbphilharmonie

AUS DEM NETZ

Die Junge Deutsche Philharmonie in den sozialen Medien

Die Neujahrsarbeitsphase brachte die/den 4000. FollowerIn auf Instagram und stand auch sonst im Fokus der Social-Media-Aktivitäten des Orchesters: Das neu formierte Social-Media-Team der Probenphase in Prüm um Jacinta Balbontín Odi, Anna Amalia Bockemühl, Felicitas Frücht und Berkey Olgun dokumentierte in jeder freien Minute die Probenarbeit. Passend zum Titel des Programms URSPRUNG luden Orchestermitglieder in ihren jeweiligen Muttersprachen zu den Konzerten in Ludwigshafen und Frankfurt ein. Auch das Format „3 Fragen an ...“ wurde weitergeführt: Konzertmeisterin Friederike Remmel interviewte Sir Mark Elder. Ein weiterer Schwerpunkt der Social-Media-Aktivität bildete sich um die Probespiele im November und Dezember. Die neu gewonnenen Mitglieder auf Probe wurden hier vorgestellt.



VON TRAUMATA, SHAMPOO-CONDITIONERN UND ZERFLEDDERTEN KLAVIERSONATEN

Dai Fujikura über die Entstehung seines Werkes *Cosmic Breath*
im Programm der Sommer-Kammermusik



WUNDERLAND – so lautet der Titel der Sommer-Kammermusik 2023, die in die Welt des Holzbläserquintetts entführt. Das Programm – von Bachs *Trionsonate* über Barbers *Summer Music* und Ligetis *6 Bagatellen* bis hin zu Unsuk Chins *Advice from a Caterpillar*, Takemitsus *Voice* für Flöte solo und Fujikuras *Cosmic Breath* – war für mich als frisch ernannten Abgesandten des Vorstands im Programmausschuss eher Neuland.

Deshalb dachte ich mir, dass es interessant wäre, das Scheinwerferlicht speziell auf ein Stück zu richten: die Komposition *Cosmic Breath* von Dai Fujikura, die auf Initiative der Jungen Deutschen Philharmonie und im Auftrag von B. Metzler seel. Sohn & Co. AG gemeinsam mit der Werner Reimers Stiftung entstanden ist. Sie wird am 14. Juni 2023 im Haus Metzler von Mitgliedern der JDPH uraufgeführt werden. Das Tolle an solchen Auftragskompositionen ist ja unter anderem, dass die Komponist*innen (meist) gerne Rede und Antwort stehen. Eine bessere Einführung als durch ein direktes Gespräch über ein Werk kann man wohl kaum bekommen!

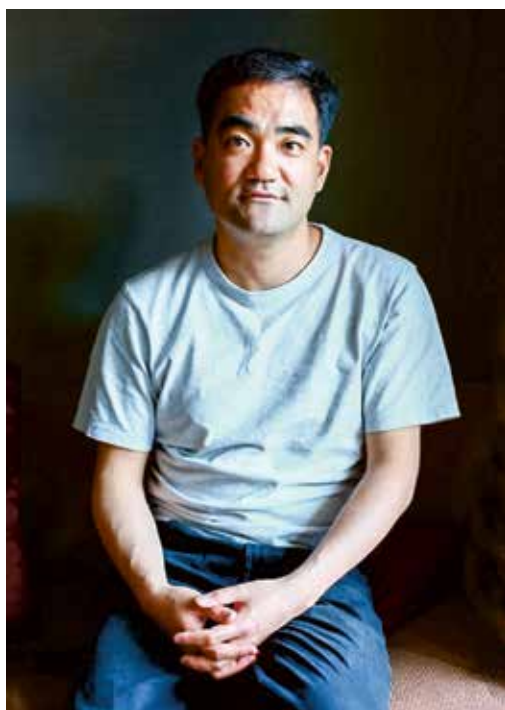
So zoomte ich an einem grauen Dezember-Morgen nach London zu Dai Fujikura, der mir zu Beginn gleich erzählte, warum dieses Auftragswerk eine Art Traumabewältigung für ihn darstellte.

Herr Fujikura, wie kamen Sie generell zum Komponieren, wie waren Ihre ersten Schritte auf diesem Weg?

— Seit 30 Jahren lebe ich nun in London, aufgewachsen bin ich allerdings in den 1970ern in einem Vorort von Osaka. Ich hatte eine sehr strenge Klavierlehrerin, die mir immer die großen Komponisten Mozart, Haydn oder Beethoven vorsetzte. Allerdings verstand ich teilweise die Musik einfach gar nicht, weshalb ich irgendwann auf die grandiose Idee kam, die nicht verständlichen Takte einfach wegzulassen. Meine Lehrerin war außer sich, was mich in meiner Anti-Haltung nur noch bestärkte. Also ließ ich immer mehr weg, machte Sprünge und schnippelte so lange in den Stücken rum, bis ich zufrieden war, was allerdings zur Folge hatte, dass nun die Stücke bis zur Unkenntlichkeit verfremdet waren. Also dachte ich irgendwann: Ich muss einfach meine eigene Musik schreiben! Meine Musik, meine Regeln. Meine Kompositionsstunden glichen anfangs eher Eins-zu-Eins-Konzerten. Ich schrieb wie ein Besessener, und die 30 Minuten meines wöchentlichen Unterrichts waren teilweise zu Ende, bevor ich meinem Lehrer alle meine neuen Stücke präsentieren konnte.

Zum Stück: *Cosmic Breath* ist ein Auftragswerk. Ist dies das erste Stück, das Sie für die Besetzung des Holzbläserquintetts geschrieben haben?

— Nun (lacht), da kommen wir gleich zu einem wichtigen Punkt. Ich habe ein oder zwei Stücke für genau diese Besetzung geschrieben, als ich Student war. Diese Stücke wurden dann hochschulintern vor einer Handvoll Leuten vorgetragen – vermutlich einfach denjenigen,



Dai Fujikura

die als Nächste dran waren und warteten, endlich selbst zu spielen. Das gesamte Projekt war nicht sonderlich glamourös, ich hatte ein wirklich schlechtes Stück geschrieben, und dann sollte ich es auch noch dirigieren, was die Sache noch viel schlimmer machte. Im Nachhinein musste ich dieses Stück zweifelsohne der Kategorie „Lass uns das einfach schnell vergessen“ zuordnen. Aber seit diesem Zeitpunkt hatte ich immer den Drang, einmal ein Stück zu schreiben, das eine – sagen wir – Existenzberechtigung hat. Als die Junge Deutsche Philharmonie an mich herantrat mit der Bitte, für genau diese Besetzung ein Stück zu schreiben, wusste ich, dass dies der Zeitpunkt wäre, alles wiedergutzumachen.

Was ist denn das Besondere an dieser Besetzung für Sie als Komponist?

— Ich habe schon viel für Holzblasinstrumente geschrieben. Das Tolle an ihnen – Horn zähle ich der Einfachheit halber jetzt einfach mal dazu – ist ihre absolute Wandelbarkeit. Allein die zwei Welten, die dir ein Horn mit gestopfter und offener Spielweise eröffnet, könnten unterschiedlicher kaum sein. Auch das Fagott ist ein bisschen wie ein Synthesizer – es kann alles! Ich denke, viele Komponist*innen haben das Fagott in der Vergangenheit falsch eingesetzt – sorry an dieser Stelle (lacht). Das ist ein bisschen wie ein Shampoo-Conditioner, du bekommst zwei Sachen für den Preis von einer! Ich habe versucht, diese vielen Möglichkeiten der Instrumente einzufangen und in das Stück einzubinden. Durch diese Kontraste entsteht hoffentlich der Eindruck, es stünden mehr als fünf Leute auf der Bühne. Um dies dann noch zu verstärken, habe ich die Hauptmelodie so kleinteilig verteilt, dass die Melodie durch die schnell wechselnden Instrumente immer eine neue Farbe bekommt. Das setzt aber auch bei den Musiker*innen größte Wandelbarkeit voraus – wer hat gerade welche Rolle, wer hat was zu sagen? Aber darum geht

es ja in der Kammermusik, um Kommunikation und Gruppendynamik.

Was ist für Sie der essenzielle Unterschied zu beispielsweise Musik aus der Klassik oder Romantik, um was geht es Ihnen als Komponist der Gegenwart?

— Ich muss ehrlich sagen, ich weiß nicht sehr viel über „die“ klassische Musik im engen Sinn. Vor Kurzem war ich auf einem Festival in Frankreich, und bevor mein Stück aufgeführt wurde, spielten sie ein Stück von Mozart. Da dachte ich mir: „Das ist ja ganz schön gut, da hat er sich ja wirklich Mühe gegeben!“ Später sagte man mir, dass dies ein sehr berühmtes Stück gewesen sein soll ... Ein wichtiger Punkt für mich ist, neue und spannende Farben aus den Instrumenten herauszukitzeln. Zum Beispiel liebe ich es – wie auch in diesem Stück angewendet –, die Piccolo-Flöte im tiefen Register einzusetzen. In dieser Lage, die mit Sicherheit bequemer auf der normalen Flöte zu spielen wäre, klingt die Piccolo sozusagen eindimensional, was für mich sehr reizvoll ist. Sachen auszuprobieren und dadurch neue Klänge zu entdecken, das ist der Anreiz für mich, zu komponieren. Und letztlich geht es auch für mich darum, Spaß an der Sache zu haben.

Wer Dai Fujikuras besondere Klangsprache erleben will, ist herzlich zu den Konzerten in Frankfurt, Berlin, Köln und Düsseldorf eingeladen!

Jonas Hintermaier / Fagott
Mitglied im Orchestervorstand

WUNDERLAND

PROGRAMM

György Ligeti (1923–2006)

Sechs Bagatellen für Bläserquintett (1953)

Unsuk Chin (*1961)

Advice from a Caterpillar für Bassklarinette solo – Interlude I aus der Oper:

Alice in Wonderland (2007)

Dai Fujikura (*1977)

Cosmic Breath (UA 2023) (Kompositionsauftrag für die Junge Deutsche Philharmonie)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Trionsonate Nr. 3 d-Moll BWV 527

Toru Takemitsu (1930–1996)

Voice für Flöte solo (1971)

Samuel Barber (1910–1981)

Summer Music für Bläserquintett op. 31 (1956)

KONZERTE

MI 14.06.23 / 19.30 Bonames,
Haus Metzler

(nicht-öffentliche Veranstaltung)

DO 15.06.23 / 19.00 Berlin, Deutsch-
Japanisches Zentrum

FR 16.06.23 / 19.00 Köln, Japanisches
Kulturinstitut

SA 17.06.23 / 17.00 Düsseldorf,
Palais Wittgenstein

KAMMER?MUSIK!

Der digitale Kammermusikwettbewerb geht in die dritte Runde



Die Gewinner des Publikumspreises 2022: das Eibenschütz-Quartett mit Janis Marquard (Violoncello), Utku Asan (Klavier), Stefanie Tran Thu (Viola) und Hans Henning Ernst (Violine).

— Im März 2021 hatte der damalige Vorstand der Jungen Deutschen Philharmonie mit *Kammer?Musik!* einen digitalen Wettbewerb für die Mitglieder der JDPH und deren Kammermusikensembles ins Leben gerufen. Ursprünglich als Ersatz für das während der Corona-Pandemie nicht mögliche Tourneegeschehen gedacht, steht der Wettbewerb mittlerweile für sich und hat sich zu einem festen Bestandteil im Veranstaltungskalender der Jungen Deutschen Philharmonie entwickelt.

Sein vorrangiges Ziel ist es, mit kreativen Vermittlungsansätzen Neugierde auf klassische Musik zu wecken: In kurzen, maximal 3-minütigen Videos stellen die jeweiligen MusikerInnen nicht nur ihre musikalische Virtuosität als kleines Ensemble unter Beweis, sondern sind vor allem aufgerufen, ihre Fähigkeiten zur Musikvermittlung in einem kurzen Clip zu bündeln. Das ist gar nicht so einfach! Wie lässt sich ein musikalisches Werk in Bilder übersetzen? Mit welchen Zitaten oder Anekdoten können Elemente aus der Biografie eines Komponisten oder aus der Entstehungsgeschichte des Werkes mit der gespielten Musik verbunden werden? Wie fasst man das, was man als MusikerIn an einem Stück liebt, so in Worte und Bilder, dass Nicht-MusikerInnen neugierig werden? Vor allem: Was ist überhaupt interessant für ein digitales Publikum mit unterschiedlichsten Vorkenntnissen und Interessen, das vielleicht etwas anders ist als das klassische Konzertpublikum?

Schließlich ist es dieses digitale Publikum, das den Beiträgen online seine Stimme gibt und so den Publikumssieger des Wettbewerbs bestimmt. Der Publikumspreis umfasst ein Coaching mit MusikerInnen eines Partner-Orchesters und ein professionelles Foto-Shooting. Außerdem wird das musikalische Werk, das das Gewinner-Ensemble im Clip präsentiert hat, anschließend noch einmal vollständig auf Video aufgenommen. Die Partner-Orchester des Wettbewerbs – die Bamberger Symphoniker, das Ensemble Modern, die Düsseldorfer Symphoniker, die

Dresdner Philharmonie und das Deutsche Symphonie Orchester Berlin –, die auch im dritten Jahr des Wettbewerbs ihre Unterstützung zugesagt haben, wählen zudem auch aus den anderen Beiträgen Ensembles für Coachings aus.

Von jungen MusikerInnen wird zunehmend erwartet, dass sie nicht ausschließlich hervorragende Instrumentalisten sind, sondern sich auch in unterschiedlichen Kontexten über die Musik, die sie spielen, äußern können: in Konzerteinführungen oder Gesprächskonzerten, im Gespräch mit Veranstaltern oder mit der Presse. Der Wettbewerb *Kammer?Musik!* bietet die Chance, dies auszuprobieren und sich zu erproben. Und er entfaltet auch langfristig seine Wirkung: Mitgliederensembles haben sich in diesem Zuge neu gegründet oder ihre bestehende Zusammenarbeit weiter intensiviert. Die Gewinner-Ensembles haben ihren Auftritt durch Coaching, Fotoshooting und die mit dem Wettbewerb verbundene Öffentlichkeitswirkung deutlich professionalisieren können. Der Pool der Ensembles, denen auch immer wieder kleinere Engagements vermittelt werden, wächst stetig. Zwar ist die Junge Deutsche Philharmonie in erster Linie ein Sinfonieorchester, doch sind es außerhalb der großen Arbeitsphasen und Tourneen auch Aktivitäten um die einzelnen Ensembles, die die Lebendigkeit und Vielfältigkeit des Orchesters zeigen.

Wir laden somit alle Mitglieder ein, sich mit ihren Ensembles beim Wettbewerb zu präsentieren – und alle Leser*Innen, sich ab dem 1. Juni 2023 die Videos anzuschauen und ihre Stimme abzugeben!

Judith Zimmermann
Öffentlichkeitsarbeit & Marketing / Education

EINGESTIEGEN & AUFGESTIEGEN

30 neue Mitglieder und 29 Stellengewinne

HERZLICH WILLKOMMEN

Seit Januar 2023 gehören 30 neue Mitglieder zum Orchester

Violine

Zijing Cao
Doyoung Choi
Sara Göbel
Elisabeth Hutterer
Noemie Kurth
Bodam Lee
Ekaterina Nuez
Saki Shimomiya
Katharina von Behren

Viola

Johannes Knorr
Berkay Olgun
Yanan Wang

Violoncello

Clara Eglhuber
Antoni Orłowski
Frederick Christian Pietschmann
Malte Zeller

Kontrabass

Antonia Hadulla
Zhilong Liu
Daniel Matthewes
Sarah Jessica Nielsen

Flöte

Joana Fernandes
Jayoung Kim

Klarinette

Julia Henrichmann

Fagott

Meret Sophie Fiedler
Jinsol Kim

Horn

Aaron Lampert
Yi-An Liao

Trompete

Jonathan Balciunas

Posaune

Konstantin Kappe
Kilian Kiemer

GRATULATION

29 Stellengewinne unserer Mitglieder

Feste Stelle

Frederik Absalon / Posaune

Landespolizeiorchester Wiesbaden

Ai-Ling Chang / Violine

Duisburger Philharmoniker

Felix Gödecke / Schlagzeug

Staatsorchester Braunschweig

Kes Kunze / Schlagzeug

Philharmonisches Orchester
Landestheater Coburg

Suyeon Lee / Flöte

hr-Sinfonieorchester

I-Jung Li / Kontrabass

Duisburger Philharmoniker

Laura Lox / Fagott

Ungarische Staatsoper Budapest

Toko Nishizawa / Kontrabass

Gärtnerplatztheater München

Matti Opiola / Schlagzeug

Sinfonieorchester Aachen

Lisabet Seibold / Kontrabass

MDR Sinfonieorchester

Henning Stangl / Kontrabass

Staatskapelle Dresden

Zeitvertrag

Meriam Dercksen / Klarinette

Düsseldorfer Symphoniker

Caroline Fischbeck / Violine

Staatsorchester Stuttgart

Eva-Maria Franzen / Klarinette

Symphoniker Hamburg

Paul Henzler / Posaune

Münchner Symphoniker

Eunbit Ko / Viola

Münchner Symphoniker

Daniela Kohler / Klarinette

Neue Philharmonie Westfalen

Johanna Kuchenbuch / Violine

Mecklenburgisches Staatstheater

Johannes Wendel / Violine

SWR Symphonieorchester

Sarah Luisa Zrenner / Viola

Bamberger Symphoniker

Akademie

Mario Alarcón Cid / Violoncello

Staatskapelle Berlin

Anne-Sophie Bodenkamp / Violine

Sinfonieorchester Wuppertal

Annika Fuchs / Violine

Münchner Philharmoniker

Carrie Jones / Viola

Philharmonisches Orchester
der Hansestadt Lübeck

Sehwa Jung / Violine

Symphoniker Hamburg

Jiyong Kim / Violine

Staatstheater Wiesbaden

Jakob Daniel Seel / Violoncello

Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz

Praktikum

Mohamed Elsaygh / Violoncello

Philharmonisches Orchester Würzburg

Jonas Klepper / Violoncello

Stadttheater Gießen

AKTUELLES IN KÜRZE



MUSIK MONAT MAI!

MusikerInnen der JDPH an Frankfurter Schulen

Während des „Musik Monat Mai!“ sind Musikinstitutionen im Frankfurter Stadtgebiet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt aufgerufen, Schulen zu besuchen, um ein Zeichen für mehr Musik zu setzen. Gleich zwei Ensembles mit MusikerInnen der Jungen Deutschen Philharmonie werden daran teilnehmen: Magdalena Maier und Moritz König besuchen als Violinen-Duo Schulklassen und stellen ihr Instrument anhand bekannter Melodien vor. Jonathan Balciunas und Jonathan Debus treten zusammen mit ihrem Trompetenquartett vor SchülerInnen mit einem moderierten Gesprächskonzert auf.

20 JAHRE BEI DER JDPH

Danke, lieber Thomas!

Wir gratulieren Thomas Wandt herzlich zu 20 Jahren Tätigkeit als Produktionsmanager bei der Jungen Deutschen Philharmonie! Als „Instrumentenflüsterer“ sorgt er engagiert, unermüdlich und stets mit guter Laune dafür, dass das Orchester in Bewegung bleibt, alle Instrumente an der richtigen Stelle auf der Bühne stehen und jede/r seine Noten bekommt. Sämtliche Konzertprogramme und -orte der letzten 20 Jahre hat er im Kopf – und das, obwohl er auch selbst mit Dudelsack und Gitarre in verschiedenen Bands spielt. Von den MusikerInnen wurde er daher in der letzten Orchesterversammlung verdient zum „Superhero“ gekürt – und wir sagen an dieser Stelle: Danke für alles, lieber Thomas!



NACHRUF



Dr. Michael Hohmann

Mit dem unerwarteten Tod von Michael Hohmann hat das Kulturleben der Stadt Frankfurt einen seiner engagiertesten Fürsprecher und Vertreter verloren: Seit 1992 brachte Hohmann als Leiter der Romanfabrik ein dreispertiges Programm aus „Text-Ton-Thema“ auf die Bühne, das seine eigenen Interessen und Fähigkeiten vereinte – die Literatur, die Musik und die Philosophie. Auch seinem unermüdlichen Engagement, unterschiedliche Akteure miteinander zu vernetzen, ist es zu verdanken, dass die Junge Deutsche Philharmonie seit nunmehr zehn Jahren in der Romanfabrik mit einem kammermusikalischen Programm zu Gast ist.

Für Carola Reul, Geschäftsführerin der JDPH, war der gemeinsame Austausch, sei es zu den Programmen des Orchesters oder den großen Themen unserer Zeit, immer ernsthaft und dennoch geprägt von einer großen Vergnüglichkeit und wohllosiertem Sprachwitz. Seine wunderbare Energie wird uns fehlen.

IMPRESSUM

DER TAKTGEBER,
DAS MAGAZIN DER JUNGEN DEUTSCHEN
PHILHARMONIE
Ausgabe 51 / Frühjahr 2023

Herausgeberin

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
Web www.jdph.de

- Carola Reul,
Geschäftsführung
- Thomas Wandt,
Projektmanagement Produktion
- Megan Weber,
Fundraising / Sonderprojekte
- Farah Sophie Winning,
Projektmanagement Orchester
- Judith Zimmermann,
Öffentlichkeitsarbeit & Marketing /
Education

Orchestervorstand

- Joshua Dahlmanns, Klarinette,
Vorstandssprecher
- Nina Paul, Violine,
stellv. Vorstandssprecherin
- Anton Engelbach, Fagott
- Florian Gamberger, Horn
- Jonas Hintermaier, Fagott

Jonathan Nott, Erster Dirigent
und Künstlerischer Berater

Bamberger Symphoniker, Paten
der Jungen Deutschen Philharmonie

Kuratorium

- Eckhard Sachse (Vorsitzender),
Rechtsanwalt und Notar a.D.
- Maria E. Thoma
(stellvertretende Vorsitzende), Juristin
- Dr. Wolfgang Büchele,
CEO M+W Group
- Bergit Gräfin Douglas,
Gründerin und Inhaberin von MM Design
- Dr. Jürgen Mülder,
Unternehmensberatung Dr. Jürgen B. Mülder,
Board Consultants International
- Karl von Rohr,
Stellvertretender Vorstandsvorsitzender
Deutsche Bank AG
- Hans Ufer, ehemals Mitglied des Vorstands
der ERGO Versicherungsgruppe AG
- Dr. Gabriele Werner,
Managing Partner AltoPartners

Beirat

- Marcus Rudolf Axt,
Intendant Bamberger Symphoniker
- Dr. Markus Fein,
Intendant und Geschäftsführer
Alte Oper Frankfurt
- 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. Susanne Rode-Breyman,
Vorsitzende Rektorenkonferenz der
deutschen Musikhochschulen und
Präsidentin Hochschule für Musik
und Theater Hannover
(Vertretung: Prof. Anne-Kathrin Lindig,
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar)

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 AG, Frankfurter
Sparkasse, Freunde der Jungen Deutschen
Philharmonie e. V., Gesellschaft zur Verwertung
von Leistungsschutzrechten (GVL), Kuratorium
der Jungen Deutschen Philharmonie, revo
watercooler, Projektsparer der GLS-Bank, alle
projektbezogenen Förderer und engagierten
privaten Spenderinnen und Spender sowie alle
Veranstaltungs-, Kooperations- und
Medienpartner.

Redaktion

Niko Raatschen (Lektorat),
Judith Zimmermann

Autorinnen und Autoren

Heidrun Eberl, Clara Eglhuber, Florian
Gamberger, Jonas Hintermaier, Rainer Peters,
Martin Timphus, Judith Zimmermann

Bildnachweise

Alte Oper Frankfurt – Tibor Florestan Pluto
(S. 10/11, S. 12), Salar Baygan (Titel, S. 2,
S. 13, S. 20, S. 22), Björn Hadem (S. 22),
iStock (S. 4/5, S. 14/15, S. 18, S. 24), Guillaume
Megevand (S. 8), Dirk Ostermeier (S. 22) Simon
Pauly (S. 7), Ayane Shindo (S. 19), Stevie J.
Sutanto (S. 16), Martin Timphus privat (S. 3)

Designkonzept

hauser lacour, Frankfurt am Main

Gestaltung

Sylvia Lenz

Druck

Druckerei Zeidler, Mainz-Kastel

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.
Februar 2023

**DEINE
OHREN
WERDEN
AUGEN
MACHEN.
IM RADIO, TV, WEB.**



SIGNAL

FRÜHJAHR 2023

DIRIGENT	Jonathan Nott
SOLISTEN	Stefan Dohr, Solo-Horn Andreas Becker, 2. Horn Florian Gamberger, 3. Horn Daniel Schimmer, 4. Horn

PROGRAMM

György Ligeti (1923–2006) Hamburgisches Konzert (1998/99)
Antonín Dvořák (1841–1904) Sinfonie Nr. 8 G-Dur op. 88
Minas Borboudakis (*1974) Z – metamorphosis für Orchester (2021 – deutsche Erstaufführung)
Robert Schumann (1810–1856) Konzertstück für vier Hörner F-Dur op. 86

KONZERTE

MO 27.03.2023 / 19.00	Bamberg, Joseph-Keilberth-Saal (Öffentliche Generalprobe)
DI 28.03.2023 / 20.00	Berlin, Philharmonie
MI 29.03.2023 / 20.00	Hamburg, Elbphilharmonie
DO 30.03.2023 / 19.30	Dresden, Kulturpalast
SO 02.04.2023 / 16.00	Köln, Philharmonie

GEFÖRDERT DURCH



Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten



Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien



Kuratorium der Jungen Deutschen Philharmonie

Freunde der Jungen Deutschen Philharmonie e.V.



MEDIENPARTNER



RAUMZEIT

SONDERPROJEKT 2023

Junge Deutsche Philharmonie Ensemble Modern Internationale Ensemble Modern Akademie	
DIRIGENT	Ingo Metzmacher
SOLISTIN	Megumi Kasakawa, Viola

PROGRAMM

Gérard Grisey (1946–1998) Les Espaces Acoustiques, Zyklus von sechs Werken für verschiedene Besetzungen (1974–1985)
Prologue
Périodes
Partiels
Modulations
Transitoires
Épilogue

KONZERTE

SO 07.05.2023 / 18.00	Köln, Philharmonie (im Rahmen von ACHT BRÜCKEN)
MI 10.05.2023 / 20.00	Hamburg, Elbphilharmonie

GEFÖRDERT DURCH



Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten

Kuratorium der Jungen Deutschen Philharmonie



WUNDERLAND

SOMMER-KAMMERMUSIK 2023

Mitglieder der Jungen Deutschen Philharmonie

PROGRAMM

György Ligeti (1923–2006) Sechs Bagatellen für Bläserquintett (1953)
Unsu Chin (*1961) Advice from a Caterpillar für Bassklarinette solo – Interlude I aus der Oper: Alice in Wonderland (2007)
Dai Fujikura (*1977) Cosmic Breath (UA 2023) (Kompositionsauftrag für die Junge Deutsche Philharmonie)
Johann Sebastian Bach (1685–1750) Trionsonate Nr. 3 d-Moll BWV 527
Toru Takemitsu (1930–1996) Voice für Flöte solo (1971)
Samuel Barber (1910–1981) Summer Music für Bläserquintett op. 31 (1956)

KONZERTE

MI 14.06.23 / 19.30	Bonames, Haus Metzler (nicht-öffentliche Veranstaltung)
DO 15.06.23 / 19.00	Berlin, Deutsch-Japanisches Zentrum
FR 16.06.23 / 19.00	Köln, Japanisches Kulturinstitut
SA 17.06.23 / 17.00	Düsseldorf, Palais Wittgenstein

GEFÖRDERT DURCH



Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten



Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

AUFTRAGSWERK ERMÖGLICHT DURCH

METZLER

WERNER REIMERS | STIFTUNG