



ernst von siemens  
musikstiftung

*impression - expression  
obsession*

Ernst von Siemens Musikpreis 2015

Du  
Du  
Du  
Du

mich  
mich  
meinen  
Du du

Du mein mein  
Ich dich  
Ich dich  
Ich dich

Du  
Du  
Du  
Du

---

Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises  
an **Christoph Eschenbach**

und Verleihung der Komponisten-Förderpreise  
an **Mark Barden, Birke J. Bertelsmeier und  
Christian Mason**

Herkulesaal München | 31. Mai 2015 | 19 Uhr  
Ernst von Siemens Musikstiftung  
Bayerische Akademie der Schönen Künste

## Programm

### **Begrüßung**

Michael Krüger

*Vorsitzender des Stiftungsrats der Ernst von Siemens Musikstiftung und  
Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*

Komponisten-Förderpreise

Mark Barden

### **Porträtfilm**

### **Monoliths I–III (2014/2015)**

Uraufführung der Orchesterfassung

Birke J. Bertelsmeier

### **Porträtfilm**

**Zimzum (2015)** Uraufführung

### **Preisübergabe**

Thomas von Angyan

*Vorsitzender des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung*

Christian Mason

### **Porträtfilm**

**Clear Night (2007/2008)**

15 Minuten Pause

### **Ernst von Siemens Musikpreis**

### **Laudatio auf Christoph Eschenbach**

Peter Ruzicka

*Mitglied des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung*

### **Überreichung des Ernst von Siemens Musikpreises an Christoph Eschenbach**

Michael Krüger

### **Konzert für Orchester (1943)**

Béla Bartók

Es spielen die Bamberger Symphoniker unter der Leitung von  
Christoph Eschenbach

Porträtfilme von Johannes List

**Anschließend lädt die Ernst von Siemens Musikstiftung  
zu einem Empfang.**

*Texts in English: page 65*

Mark Barden

**Monoliths I-III (2014/2015)**

Uraufführung der Orchesterfassung

The image is a complex musical score page for 'Monoliths I-III'. It features a central photograph of a man in a black shirt standing on a balcony, looking out. The score is overlaid on and around this image. At the top left, there are handwritten notes: '4 8 15', '5 9 7', '7 3 8 6', '3 4 7 11'. To the right of the photo, there are red handwritten numbers: '66', '132', '214', '332', '16', '47', '36', '47', '28', '209.5', '95'''. Below the photo, there are several staves of musical notation. The notation includes circled numbers (1-16), notes, and various annotations. A large red arrow points from the left towards the central image. The bottom part of the image shows more staves of notation, including a section labeled 'HARMONIS' and 'v. high (stereo?)'. The overall layout is dense and detailed, typical of a composer's working draft.

Vordergründig könnte das Stück kaum einfacher sein. Ja, auf den ersten Blick möchte man es für geradezu naiv angelegt halten. Doch wird genau das vermeintlich Klare – impliziert im Titel *Monolith* selbst – fortwährend unterlaufen von all seiner feineren Schichtung im Einzelnen, die zutage tritt, untersucht man nur seine scheinbare Statik genauer, gleichsam unter dem Mikroskop und mit präzise geführtem Skalpell. Diese Monolithe haben nicht mehr die modern glasglatten Oberflächen der Komposition 2001: *A Space Odyssey*. Sie sind vielmehr, wie der Name schon sagt, massive Gebilde wie aus Urgestein; zwar deutet sich damit in ihnen das Erhabene an, von dem sich das 19. Jahrhundert überwältigen ließ, doch wird dies zugleich dadurch unterlaufen, dass die Komposition die mächtigen Steine so riesenhaft aufragen lässt, dass ihre spröden, bröckelnden, stark durchgestalteten Oberflächen geradezu erstarrt wirken.

Das Werk ist James Tenney gewidmet, und der Einfluss seiner direkten, buchstäblich singulären Kompositionsweise ist deutlich. Das Stück ist völlig gradlinig: Jeder der fünf Monolithe dauert genau zwei Minuten, und jeder entwickelt über diese Zeitspanne hinweg seinen ihm eigenen Strukturtyp. Im ersten streichen die Spieler so sauber wie möglich metallene Notenständer und bauen daraus eine nahezu überwältigend vieltönende Klangmasse auf. Diese Darbietungsweise setzt sich im zweiten Monolithen fort, doch wird diesmal, nach einer 40-sekündigen Einspielung von zirpenden Grillen, Styropor gestrichen. Das Grillengezirpe bildet einen metaphorischen und konzeptuellen Rahmen für das Stück als Ganzes. So gleichförmig ist dieses Geräusch, dass es wie unveränderlich wirkt, aber in den feinen Details – den feinen Details, denen zu lauschen und die wahrzunehmen dem Hörer nicht wirklich genug Zeit gegeben wird – ist es dennoch in dauerndem Fluss.

Der dritte Monolith beschränkt sich auf einen extrem leisen, gleichsam myopischen Tonumfang, innerhalb dessen die Instrumente des Ensembles – ohne genaue Vorgabe der Besetzung – einen komplexen, sich wiederholenden Puls legato vorgeben, in jeweils langsamerem Tempo, je höher die Tonlage steigt. Dies überschneidet sich und interferiert mit steigenden und fallenden Sinuswellen, die mit ungleichmäßigem Schlag die Grenzen des

engen Tonraums markieren, so dass sich das in den ersten beiden Monolithen wirklich metastatische Gewebe hier zu Strukturen umformt, die das Metastatische auch metaphorisch zum Ausdruck bringen: Während eine metastatische Ausformung den realen Kern der ersten beiden Monolithen ausmachte, sieht sich der Hörer im dritten dazu auch einer Repräsentation von Metastase gegenüber.

Martin Iddon  
Übersetzung: Hans-Walter Gabler

The image is a composite. On the left, there is a handwritten musical score with various annotations and time markings. In the center, there is a photograph of a man with a beard and a white shirt, looking slightly to the side. On the right side of the photograph, there is a vertical red digital waveform, resembling a spectrogram or a digital signal plot, with many vertical spikes of varying heights. The overall composition suggests a connection between the visual representation of the man and the musical or digital elements.

## Musik an den Grenzen des Scheiterns: Mark Barden

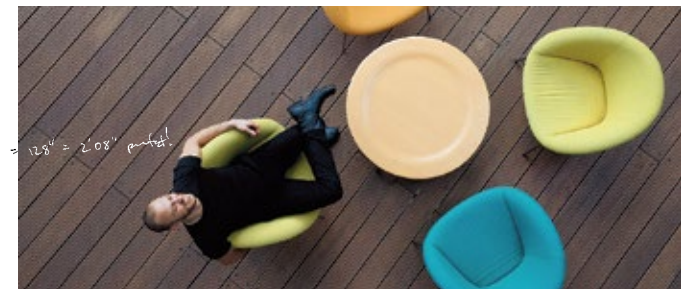
8

Mark Bardens Werk inszeniert das Scheitern, das sich unmittelbar an oder jenseits der Grenzen dessen einstellt, was wir hören und physisch umsetzen können, und das als Scheitern selbst stets spürbar ist. Die Klänge seiner Musik sind abwechselnd dicht, körperlich spürbar, fieberhaft; und wie sie dem Interpreten in der Aufführung entgleiten, überträgt sich auf das Hörerlebnis. In solchen Momenten gespiegelter Verletzbarkeit mag sich beim Hörer für Augenblicke ein Empfinden einstellen, sich selbst zu verlieren. Eine Ästhetik des Scheiterns ist der Musik der Gegenwart nicht unbedingt fremd. Kompositionen der sogenannten „neuen Komplexität“ [New Complexity] etwa, misst man sie an ihren virtuellen Vorzeichnungen in den Partituren, beruhen vielfach ganz eng auf buchstäblich unreproduzierbaren Klangoberflächen. Ja, das Vergnügen an solcher Musik erwächst vielfach gerade daraus, einem hochvirtuosen Interpreten dabei zuzusehen, wie er sich bemüht gewissenhaft umzusetzen, was von ihm an Unmöglichem verlangt wird, und dabei doch jenseits der Grenzen des Möglichen agiert. Solch ein Scheitern jedoch befremdet, noch dazu, wenn der Mensch auf der Bühne notgedrungen ganz auf sich gestellt ist und sich, wenngleich auch (vielleicht) heldenhaft, abmüht. In Mark Bardens Musik hingegen werden Scheitern und Grenzen des Scheiterns ganz anders erfahrbar.

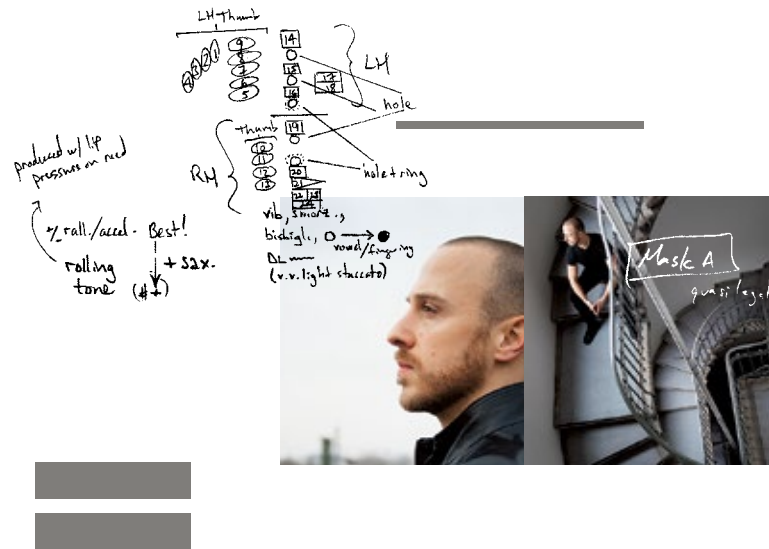
Ihr geht es zum einen überhaupt nicht um heldenhafte Selbstdarstellung und auch nicht um das allgemein modern verstandene Subjekt. Vielmehr sind „wir“ gemeint und „unsere“ Erfahrung unmittelbar beim Hören und Empfinden dieser Musik. Durch die Komposition *a tearing of vision* (2012) zieht sich eine statische, sich nicht verändernde Solo-Klavierlinie. In immer gleicher Abfolge des Tonmaterials schreitet sie ohne Veränderung voran, doch wird sie in der eigenen Unveränderlichkeit in einem immer dichter werdenden orchestralen Klanggeflecht dargeboten. Der Hörer nimmt sie dadurch wahr, als würde sie sich verändern, auch wenn sein Verstand ihm sagt, dass dies nicht der Fall ist. In *Chamber* (2006/2007) dominieren Stimmen die Klangwelt des Stücks, die stets etwas außerhalb ihres Tonumfangs singen. Sie bleiben aber als Klang vernehmbar und lassen eigene Erinnerungen wach werden wenn man beispielsweise ein *Happy Birthday* zu hoch angestimmt hat, dies aber erst merkt, wenn's zu spät ist. Ähnlich ist am Anfang von *Die Haut Anderer* (2008) der Pianist angewiesen, die Tasten nur mit einem Finger jeder Hand niederzudrücken, lautlos zu beginnen und Töne erst allmählich klingen zu lassen. Dieses gleichmäßige und mehr oder weniger kraftlose Spiel wird einen jeden, der je eine Klaviatur berührt hat, wieder an das

9

66  
21 1/4  
9  
3  
3  
36 25  
33  
132  
33 1/2  
16  
49  
36  
42  
28  
209.5  
95'' = 128'' = 2'08'' perfekt!



Gefühl erinnern, Tasten anzuschlagen, die keine oder nur ganz unbestimmbare Töne von sich gaben, während ihn zugleich die ganze Tastatur überaus einschüchterte. Dies ist eine Gestik, die man wiedererkennt und in die man sich einfühlend kann, die sich einem mitteilt. Gleichzeitig sind es bewusste Gesten, in all ihrer Fragilität auch elegant, üppig, zuweilen gar verschwenderisch.



Zum anderen gestaltet Mark Barden Scheitern in seiner Musik auch, um die Grenze selbst und die Bedingungen des Scheiterns auszumachen. Die Frage ist dabei freilich weder, was an der Grenze geschieht, noch, was die Grenze ist. Es geht vielmehr darum, die Grenzen der Grenze zu erforschen. Wenn Scheitern eine Grenze darstellt, wo liegen die Grenzen des Scheiterns? Bardens Musik stellt sich gleichsam als Metapher für das Abstecken von Grenzen dar und erinnert damit an das Brauchtum in früheren Zeiten vor der allgemeinen Verbreitung von Karten und Katastern, als Dorfgemeinschaften die Ränder ihrer Fluren abschriften. Die materielle Seite der Frage: wie weit reicht die Grenze? wurde dabei sehr dingfest in ein Schlagen der Grenzsteine mit Birken- oder Weidenruten übersetzt, und zuweilen gar in den Brauch, die Köpfe der Knaben der Gemeinde an diese Steine zu stoßen. Es überrascht daher kaum, dass solche Steine in Bardens *Five Monoliths* (2014) thematisch werden. Die Wahrnehmung ist hier das Zentrale, wie beim vierten Monolithen, wo unter dem Ensemble ein Herzschlag der Basstrommel tönt, genau am Rand des Vernehmbaren und fast immer in Abständen von sieben bis acht Sekunden, wo es schwer wird, die relative Dauer einzuschätzen, und ebenso schwer zu unterscheiden, was Puls sein mag und was ein Rhythmus, den der Hörer eher ahnen als klar ausmachen kann. Es überrascht dann kaum, dass im dritten Monolithen zwei Sinuskurven die Grenzen des Tonhöhenmaterials markieren, welches das Ensemble ausführen soll, dabei aber mikrotonal und unregelmäßig akzentuiert

fluktuieren lassen. Dieselben Akzente – das dichte Beieinander der Ereignisse – kehren auf der temporalen Ebene wieder in *flesh|veil*, wo Instrumentalduos gehalten sind, fast Unisono zu spielen. Dies ahmt den Effekt einer akustischen Rückkopplung nach, die den Telefonierenden ein Echo seiner Stimme um den Bruchteil einer Sekunde, nach dem er gesprochen hat, wiederhören lässt. Manche Verzögerungen solcher Art können Stotternern helfen; doch andere – von etwa 175–200 Millisekunden – rufen mentale Anspannung hervor, die zuweilen sogar Verstummen auslösen kann. Aus dem Alltag ist solche akustische Rückkopplung von Mobil- oder Satelliten-Telefondiensten vertraut: Wiederum erkennt der Hörer, wenngleich hier nur vage, etwas wieder, das er eben als solches Fast-Verstummen selbst schon erfahren hat.

Solche Momente lassen sich aus der Partitur heraus allerdings nie buchstäblich umsetzen: nicht so sehr, weil die Notationen hyper-virtuose Anforderungen stellen, sondern noch viel mehr, weil sie unausgesprochen Erwartungen und Bedürfnisse Anderer einbeziehen. Das gemeinsame Scheitern, die Verletzbarkeit, die Ausführende, Hörer und sehr wohl auch Komponisten verbindet – und die Verantwortung, die daraus erwächst – wird inszeniert, dargestellt, gleichsam greifbar gemacht unter den Grenzbedingungen, die Barden beharrlich erforscht.

Martin Iddon

Übersetzung: Hans Walter Gabler

The image is a collage of handwritten musical notation and a photograph. On the left, there are several lines of musical notation with notes and stems, some labeled with 'N' and 'M'. In the center, a photograph shows a man in a black shirt sitting on the floor, looking thoughtful with his hand to his face. To the right of the photo, there is a box labeled 'Mask-A' with the text 'quasi legato' below it. Further right, there are more musical notations, including a staff with notes and a diagram with various symbols like '#2', 'MA', 'M19', 'M120', and 'M121'. There are also some handwritten notes in red ink, including 'durch die ... mit ... Wert ...' and 'Bertus #2 ≡ M9'. The overall appearance is that of a composer's sketch or a musician's study.





**Mark Barden** wurde 1980 in Cleveland/Ohio geboren. Sein Werk umfasst sowohl Konzertkompositionen als auch Live-Installationen im Raum. Es erkundet die Schwellenbereiche der Physis und der Wahrnehmung. Ihre Klänge sind abwechselnd dicht, körperlich spürbar, fieberhaft; und wie sie dem Interpreten in der Aufführung entgleiten, überträgt sich auf das Hörerlebnis.

Barden studierte am Oberlin Conservatory of Music Komposition bei Lewis Nielson und Klavier bei Monique Duphil und, nach einer ausgedehnten privaten Studienzeit bei Rebecca Saunders in Berlin, sodann an der Freiburger Hochschule für Musik Komposition bei Mathias Spahlinger und Jörg Widmann. Derzeit schließt er seine Promotion in Komposition an der Goldsmiths, University of London ab mit einer Arbeit über die Rolle der Körperwahrnehmung beim Spielen und Hören von Musik in der Aufführung.

Barden erhielt Kompositionsaufträge u. a. vom Ensemble intercontemporain, vom ensemble recherche und dem Freiburger Barockorchester, den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, den Donaueschinger Musiktagen, den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, der Akademie der Künste Berlin und von Radio France. Er hat zahlreiche Preise für seine Arbeit erhalten, so das Thomas J. Watson Fellowship, das Oscar and Vera Ritter Foundation Fellowship, den Stipendienpreis der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik und ein Aufenthaltstipendium an der Akademie der Künste Berlin. 2010 gewann er den internationalen Kompositionswettbewerb „concertare“. Seine Werke sind in Europa, Nordamerika, und zuletzt im Mai 2015 in Israel, von Ensembles wie Collegium Novum Zürich, Ensemble Nikel, hand werk, ELISION, Ensemble Mosaik, KNM Berlin, Wet Ink, ekmeles, Zafraan Ensemble, dem Mivos Quartet, u. a. aufgeführt worden. Zu derzeitigen Projekten gehören neue Kompositionen für das Klangforum Wien, Ensemble Mosaik, das No Borders Orchestra, Ensemble Interface, und die Donaueschinger Musiktage 2015. Barden lebt und arbeitet in Berlin.

Birke J. Bertelsmeier

**Zimzum (2015)**

Uraufführung

dieses c  
hässlich spielen



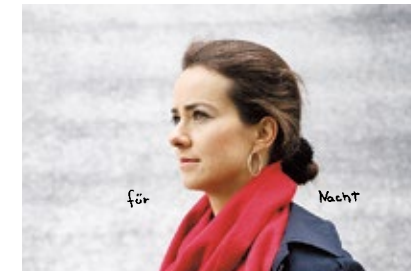
in dieser Passage, alles einen Viertelton zu hoch

Nacht



Birke J. Bertelsmeier versteht ihr Komponieren als das Erzeugen von und das Arbeiten mit Energien. In *Zimzum* für Orchester ist es der spannungsvolle Moment unmittelbar vor dem Entstehen von etwas Neuem, der musikalische Gestalt gewinnt.

kratzen auf tiefsten Saiten (mit Lineal)



für

Nacht

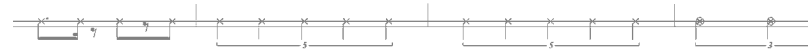
Nacht

wenn 5.Saiter, e verdoppeln, auch einwenig verstimmt



Eine schlichte Melodie, rund und in sich geschlossen, zu spielen „mit innigster Ruhe und wunderschönem Klang“ – und doch scheint irgendetwas mit ihr nicht zu stimmen. Ein Ensemble für zeitgenössische Musik – aber es spielt im Stehen, wie eines aus dem Bereich der Alten Musik. Ein einfaches, beständig wiederholtes rhythmisches Modell – aber seine Regelmäßigkeit droht immer wieder leicht aus dem Lot zu geraten. Solche und ähnliche Irritationen hält die Musik von Birke J. Bertelsmeier in Fülle bereit, ja, sie sucht geradezu danach: Aus ihr spricht die Faszination der Komponistin für das kontrolliert Imperfekte und das kalkulierte Ungefähr. So lässt sie in *zu-neigend* für Trompete solo, einem Pflichtstück für den Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschulwettbewerb 2015, den Spieler während des Stücks wahlweise um einen Halbton steigen oder fallen. Was unter anderen Umständen einer Katastrophe gleichkäme, das wird hier gerade zur kompositorischen Pointe der ansonsten bewusst schlichten Melodie. Und in *folklich* (2012), einem Stück, das nicht nur im Titel mit Allusionen an Folk- und Volksmusik spielt, stehen die Musiker auch deshalb, weil sie so ihre solistische Präsenz und die musikalische Energie des Stücks ungleich besser über die Rampe und unter die Hörer bringen können. Dass sie dabei außerdem noch ihre Füße einsetzen, um mit ihnen in der Partitur genau festgelegte Geräusche zu erzeugen, ist ein weiteres hintergründiges Irritationsmoment.

Fröhliche Subversion („vergnügt“ ist eine häufig vorkommende Spielanweisung in ihren Partituren!), Lust an Charakteren und Charakterisierungen und eine schon aus den Titeln der Stücke sprechende Liebe zum Doppel- und Hintersinn sind Birke J. Bertelsmeiers Sache. Doch nicht nur: Ihre kalkulierten Irritationen sollen zwar die Hörer stutzig machen, sie aufhorchen und des Besonderen inne werden lassen. Sie sind jedoch keine didaktischen Maßnahmen, sondern stets zuerst künstlerische Entscheidungen. Das heißt, sie bemessen sich an dem, was sie an kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten bieten. Und da tun sich neue Horizonte gerade dort auf, wo die Dinge aus dem Ruder zu laufen scheinen, wo nicht mehr Reibungslosigkeit regiert: Fehler, sagt Birke J. Bertelsmeier, sind eine andere Form von Freiheit. Das Ausscheren



mit Fingernägeln (oder Fingerhut) Tremolo auf Becken oder etwas anderem Metallischem, vielleicht Metallröhre oder Kuhglocken oder Tamborin

Nacht

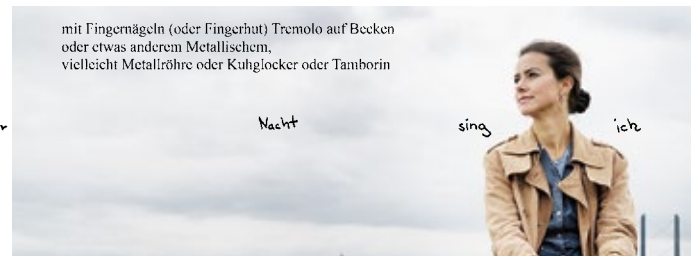
für

Nacht

sing

ich

von



aus einem gegebenen Zusammenhang – sei es einer der Zeit- oder der Tonhöhenorganisation – kann alternative Räume und Klangperspektiven eröffnen und verheißt nicht zuletzt auch einen Zuschuss an unberechenbarer Lebendigkeit. Was das musikalisch konkret bedeutet, zeigen einige der jüngsten Werke der Komponistin: die Klavierstücke *Amorette I* und *II*, Auftragswerke der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Ihre Besetzung mit zwei Klavieren und vier Pianisten lässt eher Perkussives oder Motorisches erwarten, und wirklich strotzt das zweite, längere der beiden vor Drive und Bewegungsenergie. Wenn aber zuerst der zweite Pianist und dann nach und nach auch die anderen sich aus dem gemeinsamen Grundtempo verabschieden und „unabhängig vom Takt“ (so die Vorschrift in der Partitur) langsamer bzw. schneller werden, dann bekommt das motorische Getriebe des Stücks eine Unwucht und aus der schwebenden *Amorette* wird

ein dahintrudelndes dickes Kind mit Flügeln. Das hat Humor, aber es hat auch eine besondere Bewegungsenergie, die hier durch Temposchwankungen, Phrasierung und Agogik angefacht und von Spieler zu Spieler, von Phrase zu Phrase weitergereicht wird. Eine solche Weitergabe von Bewegung steht schließlich auch im übertragenen Sinn im Zentrum von Birke J. Bertelsmeiers Schaffen: Mit der Energie, die in ihren Werken zum Ausdruck kommt, will sie die Hörer am elementaren Impuls ihrer Musik teilhaben lassen.

Markus Bögemann

The image displays a musical score for 'Amorette II' by Birke J. Bertelsmeier, with a corresponding performance video. The score is written for two pianos and includes various rhythmic markings and dynamics. The performance video shows a woman in a long coat standing on a rooftop with industrial structures, and another woman in a white top standing on a balcony overlooking a city. The video includes red text annotations: 'leere Metalldose (Plätzchendose) harter, großer Schlagel' on the left; 'mit Fingernägeln (oder Fingerhut) oder etwas anderem Metallischem, vielleicht Metallröhre oder Kugelkecker oder Tamborin' and 'Tremolo auf Becken' in the center; and 'widerholen und schneller werden unabhängig vom Dirigenten' on the right. The lyrics 'ich', 'Nacht', 'für', 'sing ich', and 'Nacht für Nacht' are visible in the video frames.

leere Metalldose (Plätzchendose) harter, großer Schlagel

mit Fingernägeln (oder Fingerhut) oder etwas anderem Metallischem, vielleicht Metallröhre oder Kugelkecker oder Tamborin

Tremolo auf Becken

widerholen und schneller werden unabhängig vom Dirigenten

ich Nacht für sing ich Nacht für Nacht sing ich sing ich Nacht für Nacht



**Birke J. Bertelsmeier** wurde 1981 in Hilden geboren. Sie erhielt Klavierunterricht bei Barbara Szczepanska, Kompositionsunterricht bei David Graham und studierte Klavier bei Pavel Gililov an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (Diplom 2005). Im Anschluss daran nahm sie ein Studium bei Wolfgang Rihm an der Hochschule für Musik Karlsruhe auf (Diplom 2008, Konzertexamen 2011). Zudem schloss sie 2009 ein Studium der Musikwissenschaft mit dem Master ab. Sie war Stipendiatin der Internationalen Ensemble Modern Akademie, der Akademie Musiktheater heute, des Herrenhauses Edenkoben und 2013 der Villa Massimo in Rom.

Birke J. Bertelsmeiers umfangreiches Werkverzeichnis umfasst Musiktheater und Filmmusik ebenso wie Orchesterwerke, Kammermusik und Solostücke. Für ihre Kompositionen wurde sie mehrfach ausgezeichnet, so mit dem Karlsruher Kompositionspreis, dem Preis des Yvar Mikhashoff Trust for New Music New York und 2012 mit dem Schneider-Schott-Musikpreis. Sie erhielt Kompositionsaufträge unter anderem vom Festival Heidelberger Frühling, der Münchener Biennale, vom Beijing International Music Competition, der Deutschen Oper Berlin und den Darmstädter Ferienkursen. Ihre Werke werden auf internationalen Festivals und von namhaften Interpreten aufgeführt, beispielsweise dem Arditti Quartett, dem Quatuor Diotima, dem Ensemble Modern und von Mitgliedern der Berliner Philharmoniker. 2014 kamen an der Deutschen Oper Berlin zwei Musiktheaterwerke – *Querelle* nach Jean Genet und *Die Rose und die Nachtigall* nach Oscar Wilde – zur Aufführung.

Birke J. Bertelsmeier unterrichtete Komposition in Jugendseminaren des Beethovenhauses Bonn und des Musikrats NRW. An der Hochschule für Musik und Theater Hannover lehrte sie als Stipendiatin des Dorothea-Erleben-Programms.

Christian Mason

**Clear Night (2007/2008)**  
für Orchester

7+5 / 5+7 / 6+6 / 8+4 <sup>etc.</sup>  
Modulation? Is that right?  
Hum



*Clear Night* entstand in Zusammenarbeit mit dem London Symphony Orchestra und wurde von diesem 2007 zunächst im Rahmen eines Workshops aufgeführt. In überarbeiteter Form war es im folgenden Jahr glanzvoller Auftakt eines Konzerts unter der Leitung von Sir Colin Davis in der Londoner Barbican Hall.

Das Stück beschwört die Sternenpracht einer wolken- und mondlosen Nacht herauf und lässt den Hörer empfinden, er stünde in der Fülle dieses Glanzes – das alles geschieht in gerade fünf Minuten: in einem Augenblick der Erleuchtung.

Brillant gibt sich das Werk ganz unmittelbar kund: in Kaskaden der Holzbläser und gestimmten Schlaginstrumente (Glockenspiel, Crotales, Celesta), vereint mit absteigenden Glissandi der hohen Streicher und der Harfe über der verhaltenen Glut der Blechbläser, Bratschen und Celli. Der Siebenton-Akkord dieser Gruppe, und die verwandten absteigenden Tonleitern der Holzbläser und Schlaginstrumente, geben der Musik nicht nur ihre Leuchtkraft, sondern schaffen auch ihr Grundmaterial aus modalen Konstellationen in einer durchgehenden Chromatik.

Im nachlassenden Sternenregen entspringen Melodien, aus denen sich zuweilen auch die einzelnen Töne in weit schwingendem Vibrato entfalten. Über Harmonien der Streicher blitzen Lichtkegel dazu aus Harfe und Celesta zu gestrichenem Becken. Auf drängende Trompeteneinwürfe antworten modale Melodieführungen der hohen Holzbläser und Trompeten, gegen die kontrapunktisch die Hörner und Fagotte gesetzt sind. Wo dies

alles seinen Brennpunkt in einem hohen Dis erreicht, setzt wiederum eine Melodie an: Trompete und Klarinetten zu voll klingendem Schlagzeug kündigen sie an, und dies verleiht den Segmenten der chromatischen Tonleiter ihren modalen Charakter.

Darauf folgt erneut eine Kaskade, erneut eine Phase des Entstehens und der Auflösung, bis Harfe und Kontrabässe von einem tiefen Cis aus neu den Anstoß zu einer zerklüftet geführten Melodie von Trompeten und Marimba geben. Sie wächst bis zu einem Punkt höchster Spannung an, von dem aus, gleichsam zeitentrückt, leuchtende Tonfolgen auf gestrichenen Crotales die frühere modal-chromatische Melodie wieder in Erinnerung rufen. Neue Bewegung kommt auf und steigert sich intensiv bis hin zu einer letzten Kaskade und einem verzischenden Ende.

Wie zu mehreren anderen Werken fand der Komponist für sein schöpferisches Wollen gleichsam einen Talisman in der Dichtung von David Gascoyne, diesmal in Zeilen aus dessen *Tenebrae* (Poems 1937–1942):

*It is the endless night, whose every star  
Is in the spirit like the snow of dawn,  
Whose meteors are the brilliance of summer,  
And whose wind and rain  
Are all the halcyon freshness of the valley rivers,  
Where the swans,  
White, white in the light of dream,  
Still dip their heads.  
Clear night!*

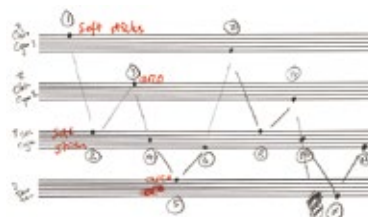
Paul Griffiths  
Übersetzung: Hans Walter Gabler

or Elsewhere?  
or Another Ether?  
Aer Elsewhere?



How to get beyond "Hoch-Zeiten"?





"What's the difference?"

Das Licht, natürlich; der Glanz. Sie leuchten aus Christian Masons Musik und erstrahlen in ihr, wie bei anderen Komponisten, über Gérard Grisey zurück bis zu Guillaume Dufay und zu den anonymen Urhebern gregorianischer Gesänge (um nur einiges Verwandte zu nennen), und dies rührt aus der Art, wie sich Klang und Resonanz verbinden. Licht und strahlender Glanz stellen sich selbst dann ein, wenn Mason – wie die, die ihm musikalisch am nächsten stehen, etwa Scelsi, Radulescu, Stockhausen und auch Grisey – mit komplex hallenden Resonanzen arbeitet: dem Klang von Glocken womöglich, oder dem Geräusch von Wind, der durch reifbedeckte Bäume weht. Solch leuchtender Zusammenklang mag sich bei Mason aus seiner Kenntnis spektraler Musik herleiten, doch wohl ebenso auch aus realer Hörerfahrung und eigenem Erleben. „Wenn Du Geige spielst“, sagt er, „klingt die leere E-Saite im Ohr wie eine Glocke“.

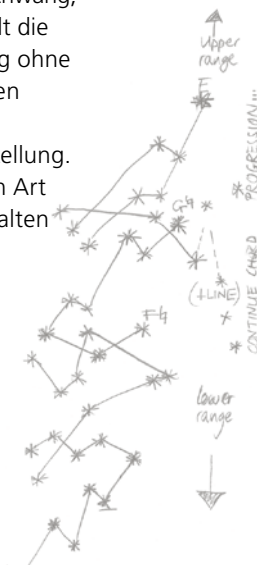
Es lässt sich beobachten, wie dieses hohe E durch Masons ganzes Schaffen hindurch wiederklingt. Es ist gleich zu Beginn da, schon in der Einleitung zu einem seiner frühesten Werke, dem Klavierstück *just as the sun is always ...* (2006); mehr noch, es gibt den Impuls zu den hellen Harmonien und klaren melodischen Formen des Stücks; das hohe E ist wie ein kristallener Samen fast durchweg gegenwärtig oder zu erahnen, bis es am Ende um eine Oktave in noch höheres Licht transponiert wird. In Masons erstem Stück für Violine, *When Joy Became Mixed With Grief* (2007), ist der Klang der leeren E-Saite wichtig, wie auch in seiner jüngsten

Geigenkomposition *Learning Self-Modulation* (2011). Ihr hoher Ton fokussiert gleichfalls das Orchesterwerk *Isolarion* (2012/2013), und er leuchtet fast durchgängig aus der warmen Mitte der *Years of Light* (2013) für großes Ensemble mit zwei Sängerinnen.

Allein schon diese Titel verdeutlichen zwei wichtige Merkmale des Masonschen Werks. Einmal natürlich die Lichtmetaphorik (*Isolarion* wohnt „solar“ inne) – und sie mag mehr denn nur als Metapher erscheinen, wenn man die Sternschnuppenschauer im Orchesterwerk *Clear Night* (2007/2008) wahrnimmt, oder das Glimmen aus *Noctilucence* (2009) für acht Instrumente. Hinzu kommt, dass Mason sich traut, sich auf Gefühle einzulassen – wenn gleich niemals in der Musiksprache, jener von Dur und Moll, über die sie in der Vergangenheit vermittelt wurden. Die leuchtenden Klangresonanzen in Masons Musik haben sich vom Dreiklang frei gemacht.

Das Ergebnis ist Ausdruck einer besonderen Kraft, die Gefühle in reine Zustände wandelt, in freudige Melancholie oder melancholische Freude, oder in Ekstase, Verwunderung und Überschwang, die allesamt zu den Lichtklängen gehören. Ihre Stärke erzielt die Musik nicht nur, weil sie in ihrer Unmittelbarkeit ihren Weg ohne den Dreiklang findet, sondern weil sie als Ritual verstanden werden will.

Dies ist weit weniger eine Sache der Form als der Einstellung. Mason fügt seine Musik nicht aus getrennten Blöcken, nach Art Messiaens; auch wenn er die Werke in Sätze einteilt, behalten





sie einen durchgängigen Puls. Dieser Puls zieht uns als Hörer durchaus in seinen Bann, und doch scheint er einem Bereich jenseits der menschlichen Ordnung zuzugehören. Wir blicken in Ehrfurcht, um eine Analogie aufzugreifen, die *Clear Night* nahelegt, zu den ungezählten Sternen auf und gewinnen, noch über die Erfahrung des Schönen hinaus, ein anderes Maß für Raum und Zeit. Aber wir können uns dabei nicht vorstellen, dass sie für uns geschaffen wurden.

Natürlich hinkt der Vergleich. Masons Musik ist ganz eindeutig für uns gemacht und entzückt das Ohr mit ihren Klängen und Klangverwandlungen. Gleichzeitig aber ruft sie Zustände und Räume auf, durch die wir gleichsam zeremoniell schreiten. Zeremonien haben Gestaltungsmacht über die Zeit, sie lassen sie schweben, sich vorwärts tasten, lassen sie eilen oder, gelegentlich, tanzen, wie beispielsweise im Abschnitt vor dem beunruhigenden Schluss von *Noctilucence*. Zeremonien hüten auch ihre Momente der Stille.

Mehrere Kompositionen Masons haben Bezug zum Ritualen, zum Transzendenten, das Riten innewohnt oder der gewandelten Befindlichkeit, den ein Ritus herbeiführen kann. Ein Beispiel, an dem wir hören und sehen, wie ein Ritus gleichzeitig von und an den Musikern vollzogen wird, ist mit *Learning Self-Modulation* gegeben, dessen sechs Sätze von synkopierter Erregung zu einem verklärten, hypnotisierend fremden Finale fortschreiten, in dem die Violinistin zu ihrem bebenden Solo (gespielt auf einer umgestimmten, hinter dem Klavier hervorgeholten Geige) eine Vokalise singt, zu der sie der Pianist auf japanischen Schalengongs begleitet.

SCRAP THIS!!!

-1  
-3  
-5  
-7  
-2  
-4  
-6

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30





Der britische Komponist **Christian Mason** (\*1984) erhielt in den vergangenen Jahren zahlreiche Kompositionsaufträge von namhaften Institutionen. Für 2015 steht unter anderem eine zehnmünütige Komposition für Sinfonieorchester für das Programm *Alla Breve* bei Radio France an, die mit dem Orchestre National de France eingespielt werden soll, ferner ein Werk für großes Ensemble, das vom Klangforum Wien eingespielt und von der Tokyo Sinfonietta aufgeführt werden wird, sowie ein Stück zur Auf-führung durch das Ensemble intercontemporain anlässlich des 90. Geburtstags von Pierre Boulez auf dem Lucerne Festival. Außerdem erhielt Mason den Auftrag, ein Stück für Percussion-Ensemble zur Eröffnung des neuen Asian Arts Theatre im südkoreanischen Gwangju in der Spielzeit 2015/2016 zu komponieren; das Projekt wird von Unsuk Chin kuratiert.

In den letzten Jahren kamen etliche seiner Werke zur Urauf-führung: *Somewhere Between Us ...* für verstärktes Vokalquartett und Paetzold-Kontrabassblockflöte am Genter LOD durch Silbersee und Tom Beets (Dezember 2014), *Reunion* – eine der im Auf-trag der Londoner Opernkompanie Opera Erratica komponierten Opern aus der *Triptych*-Trilogie – am Londoner Print Room und beim Spitalfields Festival (Juni 2014) und *Unseen Seasons* für Chor durch den Tokyo Philharmonic Chorus im Konzertsaal von Shizuoka (Februar 2014). Ebenfalls uraufgeführt wurden *Isolarion – Rituals of Resonance*, das Mason im Rahmen seiner Residency beim Lucerne Festival an der von Pierre Boulez geleiteten Festivalakademie komponierte (September 2013), und das für das Tangle-wood Festival of Contemporary Music unter Pierre-Laurent Aimards künstlerischer Leitung komponierte *The Years of Light* für zwei Sopranstimmen und Ensemble (August 2013).

Im Laufe der Jahre sind Masons Kompositionen von renommierten Musikern und Ensembles wie Midori, Jean-Guihen Queyras, Carolin Widmann, Gergely Madaras, Elgar Howarth, François-Xavier Roth, Baldur Bronnimann, James MacMillan, Pavel Kotla, Stilian Kirov, dem Ligeti-Quartet, dem Elysian Quartet, der London Sinfonietta, der Britten Sinfonia, dem London Symphony Orchestra und dem BBC Philharmonic aufgeführt worden.

Christian Mason ist Composer-in-Residence am renommierten Eton College. Darüber hinaus arbeitet er als Kompositionsassistent mit Sir Harrison Birtwistle zusammen und assistiert als Kompositionstutor beim Panufnik Young Composers Project des London Symphony Orchestra.

Mason promovierte 2012 am Londoner King's College bei George Benjamin und erhielt im Anschluss daran die 2012er Mendelssohn Scholarship, mit deren Hilfe er bei Frank Denyer weiterstudierte. Zuvor studierte er Musik an der Universität von York und Komposition bei Sinan Savaskan, Nicola LeFanu, Thomas Simaku und Julian Anderson. Außerdem nahm er an Sommerkursen wie den Stockhausen-Kursen in Kürten, der Dartington Summer School, Voix Nouvelles von Royaumont, Centre Acanthes, Festival d'Aix-en-Provence und den Darmstädter Ferienkursen teil und war 2008 Resident Composer beim japanischen Takefu International Festival.

Er ist Gründungsmitglied und künstlerischer Co-Leiter des Octandre Ensembles, das mit regelmäßigen Auftritten in ganz Großbritannien zeitgenössische Musik fördert.

\* Variable complexity from 7+5 / 5.7 / 6.6 / 8.4  
 04 June 2011  
 Mozart note  
 Modulation?  
 Last Mov. (II?)  
 Intony  
 Inversion  
 MASON

Skizze zu *Learning Self-Modulation*





## Helmut Schmidt, Bundeskanzler a. D. Über Christoph Eschenbach

*Ein Essay anlässlich der Verleihung des  
Ernst von Siemens Musikpreises an Christoph Eschenbach  
am 31. Mai 2015 im Herkulesaal in München*

Musik ist eine Form des Ausdrucks, die von den Menschen in der ganzen Welt verstanden wird. Und beinahe in der ganzen Welt lieben die Menschen die europäische Musik. Die Musik Europas bildet ein großes einmaliges Kontinuum, sie bedarf nicht des komplizierten, national differenzierenden Mediums der Sprache. Sie ermöglicht es deshalb den Musizierenden und ihren Zuhörern, gegebene und gelebte Konflikte nicht auszutragen.

Schon sehr früh, in der Schule wurde meine Liebe zur Musik gefördert. Wahrscheinlich habe ich deshalb im Laufe meines Lebens als Politiker und Privatmann immer großes Interesse daran gehabt, Persönlichkeiten der internationalen Musikgemeinde zu begegnen. Viele haben bei mir einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Erwähnen möchte ich Herbert von Karajan, ein genialer Künstler und gleichzeitig guter Zuhörer, mit dem man über Gott und die Welt reden konnte. Oder Leonard Bernstein, der sowohl Musiker als auch Musikerzieher war. Oder Yehudi Menuhin, der Musiker und gleichzeitig moralische Instanz war. Oder den vor Vitalität strotzenden Kurt Masur, ein wunderbarer Kapellmeister und eine sehr große, auch politische Persönlichkeit. Oder den wunderbaren Dirigenten Daniel Barenboim, der Musiker aus sich

Musik ist eine Form des Ausdrucks, die von den Menschen in der ganzen Welt verstanden wird.

Wohin auch immer ich in der Welt reiste,  
ich stieß auf den Namen Christoph Eschenbach, ...



feindlich gegenüber stehenden Völkergruppen zusammenführt und sie gemeinsam musizieren lässt. Oder Kent Nagano, der 2016 nach Hamburg kommt. Die Liste ließe sich fortsetzen.

In diese Reihe international geschätzter Musiker und Dirigenten gehört selbstverständlich Christoph Eschenbach. Er besitzt einen erstklassigen Ruf als Pianist und ist gleichzeitig weltweit als erstklassiger Dirigent bekannt und anerkannt. Wohin auch immer ich in der Welt reiste, ich stieß auf den Namen Christoph Eschenbach, weil die Menschen in seinen Konzerten waren und sich begeistert erinnerten. Eschenbach wirkt über die deutschen und europäischen Grenzen hinaus. Ich selbst habe viele bewegende Konzerte, als Pianist von seinen Händen und als Dirigent unter seiner Stabführung, gehört. Ich werde nie vergessen, dass Loki und ich bei einem der Konzerte des Schleswig-Holstein Musikfestivals in Lübeck in der Marienkirche oder im Dom durch Christoph Eschenbachs Auftritt mit dem Orchester zum ersten Mal Gustav Mahler verstanden und schätzen gelernt haben. Dafür bin ich ihm bis heute dankbar.

Christoph Eschenbach wurde 1940 in Breslau geboren. Er verlor in ganz jungen Jahren seine Eltern und seine Großmutter und wurde, traumatisiert und deshalb sprachlos, von einer Cousine der Mutter adoptiert, die wie die Eltern Musikerin war. Bei ihr hörte er wieder die ihm von Geburt an vertraute Musik, sie ließ ihn Klavierspielen lernen. So fand er seine Sprache wieder. Eschenbach formulierte es so: „Ihr Haus war wie eine Neugeburt. Sie unterrichtete Klavier. Ich hörte sie abends, wenn sie für sich spielte. Ich hörte, hörte, hörte. Wahrscheinlich war das auch ein Mittel der Genesung.“

„... Ich hörte, hörte, hörte. Wahrscheinlich war das auch ein Mittel der Genesung.“

Der Klavierunterricht hatte nicht nur heilende Wirkung, der Protagonist war überaus talentiert und gewann bereits als Zehnjähriger seinen ersten Preis in einem Wettbewerb für junge Pianisten in Hamburg. Nach dem Abitur 1959 schloss er sein Musikstudium 1963 mit Auszeichnung ab. Bald wurde er zu einem der gefragtesten Pianisten und spielte regelmäßig in Salzburg, wo er mit Herbert von Karajan zusammenarbeitete. 1969 gab er sein Debut in den USA beim Cleveland Orchestra unter Szell. Er liebte die Musik der deutschen Romantiker, aber auch Mozart, Beethoven, Chopin, Bartók. Eschenbach sagte einmal, Vladimir Horowitz sei sein großes Idol. Es muss ihn deshalb sehr gefreut haben, dass selbst sein Vorbild dem Pianisten Eschenbach Bewunderung zollte. Er wurde einer der gefragtesten Pianisten seiner Generation.

Nach überaus erfolgreichen Jahren als Pianist begann er, sich Anfang der 70er Jahre auf das Dirigieren zu konzentrieren. Bereits ab 1967 hatte er sich von George Szell nebenbei im Dirigieren unterrichten lassen. Auf die Frage, warum er seine Solistenkarriere als Pianist aufgegeben habe, antwortete er einmal: „Ich finde das Kommunizieren mit mir selbst – allein mit einem Werk – nicht interessant. Ich bin doch kein Alleinunterhalter. Das ist vorbei.“

Sein Debüt als Dirigent gab Eschenbach 1972 mit Musik von Anton Bruckner und wurde schnell erfolgreich. Als Gastdirigent leitet er bis heute unzählige Orchester. Nennen möchte ich die Berliner Philharmoniker, die Londoner Symphoniker, das Orchestre National de France, die Sinfonieorchester von Boston, Chicago, Pittsburgh, San Francisco, Toronto und Montreal, das Cleveland

Orchestra, das Philadelphia Orchestra und die Wiener Philharmoniker. 2013 schrieb die FAZ: „Es wäre einfacher, unter den großen Orchestern der Welt diejenigen aufzuführen, die Christoph Eschenbach noch nicht dirigiert hat.“

Nach dem ersten Chefdirigat in Ludwigshafen zog es ihn als künstlerischen und musikalischen Leiter des Tonhalle-Orchesters nach Zürich. Anschließend leitete er als Chefdirigent von 1988 bis 1999 in Houston/Texas das Houston Symphony Orchestra, das er in dieser Zeit zu einem der führenden Orchester entwickelte. Zu meiner Freude traf ich ihn während einer meiner Vortragsreisen in Texas in einem Hotel und genoss den Austausch mit dem Freund aus Deutschland.

1998/1999 übernahm Eschenbach die Aufgabe des Chefdirigenten beim NDR-Sinfonieorchester in Hamburg, ab 2000 wurde er für mehrere Jahre musikalischer Leiter des Orchestre de Paris, wo er seine erste komplette Produktion von Wagners *Ring der Nibelungen* leitete. 2003 folgten fünf Jahre als Musikdirektor des Philadelphia Orchestra. 2010/2011 übernahm Eschenbach die künstlerische Leitung des National Symphony Orchestra Washington. Nicht unerwähnt lassen möchte ich, dass Eschenbach immer noch gelegentlich Liederabende als Pianist gibt.

Eschenbach bezeichnet sich selbst als gnadenlosen Perfektionisten. Er gehört zur ersten Generation von Dirigenten, die sich nicht als Diktatoren am Pult benehmen, sondern das Orchester als Partner begreifen. Das ist in Eschenbachs Augen einer der Gründe, warum die Orchester so viel besser geworden sind als früher. Einen anderen Grund, warum die von ihm geleiteten Orchester so hervorragend musizieren, nannte die Frankfurter Rundschau 1997:

„Eschenbachs Dirigat war an Präsenz nicht zu übertreffen. Ohne die Musiker zu gängeln, wachte er über jede Einzelheit des Geschehens.“

In den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts war ich regelmäßig Gast im Hause des Hamburger Freundes und späteren Bundesbankpräsidenten Karl Klasen, der mit seiner Frau ein offenes Haus führte. Oftmals traten an diesen Abenden Gäste aus dem Musik- und Theaterleben auf. Einmal spielte ein Klavierduo für die Gäste, die Studienfreunde und Pianisten Justus Frantz und Christoph Eschenbach. An diesem Abend begann die nunmehr bereits Jahrzehnte andauernde Freundschaft zu Christoph Eschenbach.

Anfang 1981, ich war noch Regierungschef, baten mich Justus Frantz und Christoph Eschenbach, gemeinsam mit ihnen für eine Plattenaufnahme zu musizieren. Zunächst spielten wir Mozarts Tripelkonzert ein. Mozart hatte das F-Dur-Konzert für drei Klaviere und Orchester KV 242 für zwei Pianisten und einen jugendlichen Klavierspieler geschrieben. Ich war zwar nicht mehr jugendlich von Alter, aber durchaus von meinen eingeschränkten musikalischen Möglichkeiten am Klavier. Am meisten hat mich damals das Tempo überrascht, mit dem Eschenbach vom Flügel aus dirigierte. Ich war seinem Tempo technisch nur mit größter Mühe gewachsen. Trotz dieser Herausforderung hat das gemeinsame Musizieren Spaß gemacht, auch, weil uns das London Symphony Orchestra begleitet hat. Natürlich hatten wir in Hamburg bereits ein paar Stunden geübt, bevor es in die Studios an der Abbey Road ging. Vier Jahre später, 1985, trafen wir uns abermals, Gerhard Opitz kam hinzu und wir spielten Johann Sebastian Bachs Konzert für vier Klaviere ein.



In den achtziger Jahren begann ich, regelmäßig Arbeitsurlaube im Winter einzuplanen. Da Frantz und Eschenbach damals auf Gran Canaria das „Casa de los Musicos“ besaßen, in dem sich sowohl ein Schreibtisch als auch ein Flügel befanden, war dieses der ideale Urlaubsort für mich. Das Haus lag abseits des Strandtrubels, war spanisch reduziert eingerichtet und ermöglichte es mir so, mich auf das Wesentliche zu konzentrieren. In diesem Haus schrieb ich viele Bücher, und es fanden sich meist auch interessante Gesprächspartner ein.

In der ersten Hälfte der achtziger Jahre entstand dort das Konzept für ein Musikfestival in Schleswig-Holstein. In Lübeck wurde 1985 das „Schleswig-Holstein Musikfestival“ ins Leben gerufen. Frantz als Hauptinitiator war es gelungen, seinen Freund Eschenbach als Kurator, Musiker und Lehrer zu gewinnen. Im Gründungskuratorium saß ich gemeinsam mit Eschenbach neben vielen anderen, anlässlich der Gründungsveranstaltung 1985 spielten beide Mozart und Saint-Saëns – und ich hielt einen Vortrag. Am ersten Festival 1986 wirkte Eschenbach bereits als Dirigent mit. Außerdem gründete er das Jugendorchester des SHMF, weil er sich Zeit seines Lebens als Mentor für junge Musiker sah. Jahre später, von 1999 bis 2002, übernahm Eschenbach als künstlerischer Leiter gemeinsam mit Rolf Beck die Verantwortung für das Festival.

Christoph Eschenbachs und mein Lebensweg haben sich über viele Jahrzehnte immer wieder gekreuzt. Und ich kann sagen, ich habe jede Begegnung als Gewinn betrachtet, weil ich sowohl den Musiker als auch den Menschen immer sehr geschätzt habe. Er ist ein gebildeter Mann, mit dem man über eine Vielzahl von Themen sprechen kann. Natürlich auch über Musik. Uns verbindet zum Beispiel die Liebe zu Bach. Er selbst sagt über sich, er beginne den Tag am liebsten mit einem Stück von Bach, wenn ein Klavier vorhanden ist. Sonst denke er sich das Stück – das finde ich sehr sympathisch und kann es gut nachempfinden.

Christoph Eschenbach ist für mich ein herausragender Musiker, ob als Pianist oder als Dirigent. Aber er ist auch eine große Persönlichkeit, ein Star ganz ohne Allüren, ein Mann der leisen Töne, ein stiller Star – und doch ganz groß. Was für eine Lebensleistung in den ersten 75 Jahren. Glücklicherweise haben wir die Chance, noch viele wunderbare Konzerte von ihm zu hören.

Ad multos annos, Christoph!







Béla Bartók  
**Konzert für Orchester (1943)**

**Das unwahrscheinliche Meisterwerk**

Das *Konzert für Orchester* ist Bela Bartóks wohl mit Abstand populärste Komposition. Dass es dazu werden konnte, ja dass es überhaupt geschrieben wurde, schien allerdings zunächst wenig wahrscheinlich – gerade auch für diejenigen, die das Werk bestellt hatten. Denn der Kompositionsauftrag, den der Dirigent und Mäzen Serge Koussevitzky, durch gemeinsame Freunde dazu angeregt, Bartók im Frühjahr 1943 erteilte, war vor allem als Vorwand zur Unterstützung des mittellosen und unheilbar kranken Komponisten gedacht. Mit einer Vollendung des Werkes rechnete niemand, am wenigsten Bartók selbst, und so bedurfte es erst des Zuredens von Koussevitzky am Krankenbett, ehe er akzeptierte. Eine kurzfristige Besserung seiner Gesundheit ließ dann aber die Komposition rasch voranschreiten, so dass die Partitur schon Anfang Oktober, nach nicht einmal zwei Monaten, abgeschlossen werden konnte. Die Uraufführung, unter der Leitung des Auftraggebers, fand ein gutes Jahr später statt und wurde zu einem ebenso einmütigen wie triumphalen Erfolg.

Das *Konzert für Orchester* folgt der Idee eines Konzertierens in Anlehnung an vorklassische Modelle wie das Concerto grosso. Seine dramaturgische Anlage entspricht damit nicht dem antagonistischen Modell von Solist und Kollektiv, sondern eher einem Mit- und Gegeneinander unterschiedlicher Gruppen, die sich vorübergehend aus dem Orchesterverband lösen – Akteuren vergleichbar, die aus einem Ensemble heraus an die Rampe treten, um ihren Part beizutragen. Besonders die Binnensätze bekommen so einen latent szenischen Charakter, allen voran der vierte, das berühmte *Intermezzo interrotto*. Aber auch der zweite Satz, *Giuoco delle coppie*, erweckt mit seinen reihum hervortretenden Instrumentenpaaren eher den Eindruck eines gemessenen Bühnengeschehens. Der ursprünglich vorgesehene Titel, *Presentando le coppie* (Vorführen der Paare) trifft da die musikalische Intention in mancher Hinsicht besser.

Bartók selbst deutete in einer Programmnotiz zur Uraufführung den Gesamtverlauf des Werkes als Übergang von dem Ernst und der Strenge des ersten Satzes zur „Lebensbejahung“ des Finales. Das entspricht dem klassischen sinfonischen Topos des „per aspera ad astra“, der die Orchestermusik seit Beethoven prägt. Bartók mag dabei an seine private Situation gedacht haben; für uns heutige Hörer spiegelt die Ausgelassenheit des Finales aber ebenso gut unsere Freude darüber, dass hier dem Komponisten gegen alle Wahrscheinlichkeit noch ein Meisterwerk gelungen ist.

Markus Böggemann



**Christoph Eschenbach** wurde am 20. Februar 1940 in Breslau (Wroclaw, Polen) geboren. Seine Mutter starb bei der Geburt, der Vater Heribert Ringmann nur wenige Jahre später in einem Strafbataillon an der Kriegsfront. Zuvor war der Musikwissenschaftler, von der Universität Breslau verwiesen und in die Provinz verbannt worden. Nach dem Krieg erkrankt Eschenbach in einem Waisenhaus in Mecklenburg an Typhus. Die Adoption durch Wallydore Eschenbach, eine Cousine der leiblichen Mutter, empfindet Eschenbach als „Rettung“. Die Sängerin und Pianistin gibt dem über Leid und Krankheit verstummten Kind nicht nur die Sprache zurück, als sie den Jungen fragt, ob er selbst Musik machen wolle und er nach einjährigem Schweigen „ja“ antwortet. Sie schenkt dem Leben Eschenbachs „einen tiefen Sinn und seelischen Frieden“.

Im Frühling 1951 beginnt Christoph Eschenbach sein Klavierstudium bei Eliza Hansen in Hamburg, 1955 wird er in die Musikhochschule Köln, Klavierklasse von Hans-Otto Schmidt-Neuhaus, aufgenommen. Nach dem Abitur 1959 beginnt er ein Dirigierstudium bei Wilhelm Brückner-Rüggeberg in Hamburg. 1962 gewinnt er den ARD-Musikwettbewerb in München, bald darauf schließt er seinen ersten Schallplattenvertrag als Pianist mit der Deutschen Grammophon Gesellschaft ab. Weitere Preise und zahlreiche Einspielungen folgen. 1967 wird George Szell Eschenbachs Lehrer.

Von George Szell und Herbert von Karajan gefördert, war Christoph Eschenbach Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Tonhalle-Orchesters Zürich von 1982 bis 1986, musikalischer Direktor der Houston Symphony von 1988 bis 1999, musikalischer Direktor des Ravinia Festivals von 1994 bis 2003 und künstlerischer Leiter des Schleswig-Holstein Musikfestivals von 1999 bis 2002.

Christoph Eschenbach ist Ritter der Légion d'Honneur, Offizier des französischen Nationalverdienstordens, Commandeur des Ordre des Arts et des Lettres, Träger des deutschen Bundesverdienstkreuzes und Gewinner des Leonard Bernstein Preises.

Christoph Eschenbach ist bis zum heutigen Tag hoch geschätzter Gastdirigent der großen Orchester und Opernhäuser der Welt. Er versieht seit September 2010 die doppelte Leitung des John F. Kennedy Center for the Performing Arts sowie des National Symphony Orchestra in Washington D.C.

Zu den Höhepunkten der Spielzeiten 2014 und 2015 gehören Einladungen von Seiten amerikanischer Orchester wie des Chicago Symphony, des Los Angeles Philharmonic, des Philadelphia Orchestra und des Boston Symphony Orchestra. In Europa steht Eschenbach am Pult des Leipziger Gewandhausorchesters, der Münchner Philharmoniker, der Staatskapelle Dresden (anlässlich der Salzburger Osterfestspiele) sowie des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Neben den Bamberger Symphonikern, dem Orchestre National de France, dem National Spanish Orchestra und dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, leitet Eschenbach auch das NDR Sinfonieorchester in Hamburg und das Orchestre de Paris.

Im Opernrepertoire dirigiert Eschenbach die *Zauberflöte* und *Idomeneo* an der Wiener Staatsoper und setzt mit *Don Giovanni* den *Da-Ponte-Zyklus* fort, den er in der letzten Spielzeit bei den Salzburger Festspielen begonnen hat.

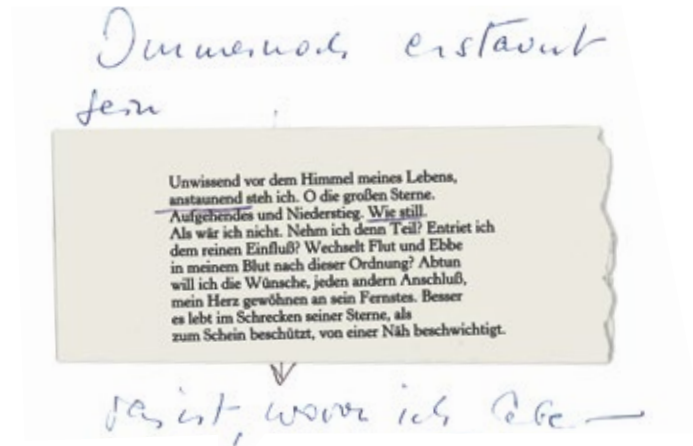


Mit den Wiener Philharmonikern, dem London Philharmonic Orchestra und dem Gustav Mahler Jugendorchester war bzw. geht er in dieser Spielzeit auf Europatournee und ist – wie jedes Jahr seit 1999 – Gast des Schleswig-Holstein Musikfestivals. Besonders zu erwähnen ist schließlich, dass Eschenbach dem Shanghai Symphony Orchestra beim Neujahrskonzert in Shanghai sowie den Wiener Philharmonikern beim berühmten Sommernachtskonzert Schönbrunn vorstand.

Die Weitergabe seiner großen künstlerischen Erfahrung liegt Christoph Eschenbach besonders am Herzen; er hält regelmäßig Meisterkurse ab und leitet Orchesterakademien wie die des Schleswig-Holstein Musikfestivals, die Kronberg Academy und die Manhattan School of Music.

Als Pianist arbeitet Christoph Eschenbach seit vielen Jahren mit dem Bariton Matthias Goerne zusammen. Das Duo hat seit 2009 die Liederzyklen Franz Schuberts – *Die Schöne Müllerin*, *Die Winterreise* und *Schwanengesang* – für Harmonia Mundi eingespielt und dafür großen Beifall bekommen. Bei den Salzburger Festspielen im Sommer 2010 kamen die Zyklen an drei Abenden zur Aufführung. Damals spielte Eschenbach auch Schuberts monumentale *B-Dur-Klaversonate D 960* und dirigierte zwei Konzerte mit den Wiener Philharmonikern. Die Liederzyklen Schuberts wurden danach in der Spielzeit 2011/2012 in der Pariser Salle Pleyel aufgeführt sowie beim Wiener Musikverein im darauf folgenden Jahr. 2014 und 2015 setzt das Duo seine Zusammenarbeit fort mit Recitals im Symphony Center, Chicago, im Kennedy Center und in der Carnegie Hall sowie in Baden-Baden und Hamburg.

Seit über fünf Jahrzehnten hat Christoph Eschenbach eine beeindruckende Anzahl von Musikwerken eingespielt, sowohl als Dirigent wie auch als Pianist. Seine Diskografie reicht von Werken J. S. Bachs bis zu zeitgenössischer Musik und spiegelt ein Engagement wider, das nicht allein die kanonischen Werke der Musikgeschichte betrifft, sondern ebenso die Musik des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. In den letzten fünf Jahren hat Ondine sechzehn CDs mit dem Orchestre de Paris und dem Philadelphia Orchestra unter Eschenbachs Leitung herausgebracht, von denen einige besondere Ehrungen erfahren haben. Seine aktuelle Hindemith-Einspielung mit Midori und dem NDR Sinfonieorchester gewann 2014 den Grammy Award in der Kategorie Best Classical Compendium.



**Peter Ruzicka**

Neben seiner instrumentalen und theoretischen Ausbildung am Hamburger Konservatorium studierte der 1948 geborene Peter Ruzicka Rechts- und Musikwissenschaften und promovierte mit einer interdisziplinären Dissertation. Für seine Kompositionen erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen (u. a. Unesco-Preis „International Rostrum of Composers“, Paris; Louis Spohr Musikpreis). Peter Ruzickas Werke wurden von international führenden Orchestern und Ensembles aufgeführt.

Seine Oper *Celan* erlebte 2001 ihre Uraufführung an der Staatsoper Dresden. Ruzickas Musiktheater *Hölderlin* wurde 2008 an der Staatsoper Unter den Linden Berlin uraufgeführt.

Seit 1990 ist Peter Ruzicka Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Der Komponist ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Freien Akademie der Künste Hamburg. Seit 2000 ist Peter Ruzicka Kuratoriumsmitglied der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Von 1979 bis 1987 wirkte Peter Ruzicka als Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, von 1988 bis 1997 als Intendant der Staatsoper Hamburg und der Hamburger Philharmoniker. 1996 übernahm er als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale, die er bis 2014 innehatte.

Von 2001 bis 2006 übernahm Ruzicka als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele. 2015 übernimmt er als geschäftsführender Intendant die Osterfestspiele Salzburg.

Als Dirigent leitete Peter Ruzicka zahlreiche Orchester und Ensembles im In- und Ausland. Mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin spielte er CD-Produktionen mit Werken Mahlers, Schrekers und Petterssons ein, mit dem NDR-Sinfonieorchester entstand ein CD-Zyklus mit 12 Orchesterwerken von Hans Werner Henze.



## Bamberger Symphoniker – Bayerische Staatsphilharmonie

Die Bamberger Symphoniker und Christoph Eschenbach – dies ist eine Geschichte, die vor fast 50 Jahren, im Oktober 1965 ihren Anfang nahm. Damals konzertierte Christoph Eschenbach als Pianist erstmals mit dem Orchester, sein Einstand als Dirigent folgte 1977. Seitdem leitete er das Orchester in zahlreichen Konzerten in Bamberg, aber auch auf Tourneen u. a. in Frankreich, USA, Südamerika und Japan, so dass er im April 2014 sein 150. Konzert am Pult der Bamberger Symphoniker feiern konnte – Zeichen einer Wertschätzung für ein Orchester, das seit jeher eine Ausnahmestellung in der Musikwelt genießt.

Die Umstände ihrer Gründung machen die Bamberger Symphoniker zu einem Spiegel deutscher und europäischer Geschichte. 1946 trafen ehemalige Mitglieder des Deutschen Philharmonischen Orchesters Prag auf Musikkollegen, die ebenfalls aus ihrer Heimat hatten fliehen müssen. In Bamberg gründeten sie das „Bamberger Tonkünstlerorchester“, später umbenannt in Bamberger Symphoniker. Ausgehend von dem Prager Orchester lassen sich so Traditionslinien bis ins 19. und 18. Jahrhundert ziehen. Tief verwurzelt in ihrer Heimatstadt, der UNESCO-Welterbestadt Bamberg, sind die Bamberger Symphoniker, die 2003 in den Rang einer Bayerischen Staatsphilharmonie erhoben wurden, gleichzeitig eines der reisefreudigsten Symphonieorchester Deutschlands. Regelmäßig treten sie in den bedeutendsten Konzertsälen weltweit auf, gastieren bei den renommiertesten Musikfestivals und bereisen den Globus auf internationalen Tourneen. Mittlerweile haben

sie an die 7.000 Konzerte in über fünfhundert Städten und sechzig Ländern weltweit gegeben. Seit Januar 2000 trägt Jonathan Nott als Chefdirigent die künstlerische Verantwortung für das Orchester. Unter ihm haben sich die Bamberger Symphoniker auf verschiedensten Repertoire-Feldern profiliert, zuletzt rückte vor allem die Musik Gustav Mahlers in den Fokus des Orchesters. Längst gilt die Bayerische Staatsphilharmonie als eines der führenden Mahler-Orchester weltweit, ausgezeichnet u. a. mit dem MIDEM Classical Award, dem Internationalen Schallplattenpreis „Toblacher Komponierhäuschen“ oder dem ECHO Klassik.





## Besetzung

### **Erste Violine**

Peter Rosenberg, *1. Konzertmeister*  
Bart Vandenbogaerde, *1. Konzertmeister*  
Harald Strauss-Orlovsky, *2. Konzertmeister*  
Aki Sunahara, *2. Konzertmeisterin*  
Mayra Budagjan, *2. Konzertmeisterin*  
Brigitte Gerlinghaus, *Vorspielerin*  
Andreas Lucke  
Boguslaw Lewandowski  
Alfred Gschwind  
Birgit Hablitzel  
Sabine Lier  
Thomas Jahnel  
Michael Hamann  
Dagmar Puttkammer  
Sandra Marttunen  
Berthold Opower  
May-Britt Trunk  
Angela Stangorra  
Michael Stürzinger  
N.N.

### **Zweite Violine**

Raúl Teo Arias, *Stimmführer*  
Melina Kim-Guez, *Stimmführerin*  
Geworg Budagjan, *Stimmführer*  
Miloš Petrović, *Vorspieler*  
Christian Dibbern  
Jochen Hehl  
Julie Wandres-Zeyer  
Marek Pychal  
Dorothee Klatt  
Barbara Wittenberg  
Hansjörg Krämer  
Quinten de Roos  
Michaela Reichel Silva  
Vladislav Popyalkovsky

Julia Fortuna  
Boris-Alexander Jusa  
N.N.

### **Viola**

Lois Landsverk, *Solo*  
N.N., *Solo*  
Branko Kabadaić, *stv. Solo*  
Katharina Cürlis, *Vorspielerin*  
Raphael Lambacher  
Martin Timphus  
Mechthild Schlaud  
Zazie Lewandowski  
Christof Kuen  
Wolfgang Rings  
Christine Jahnel  
Yumi Nishimura  
Wolfram Hauser  
N.N.

### **Violoncello**

Matthias Ranft, *Solo*  
Ulrich Witteler, *Solo*  
Indrek Leivategija, *stv. Solo*  
Nikola Jovanović, *Vorspieler*  
Achim Melzer  
Markus Mayers  
Eduard Resatsch  
Katja Kuen  
Verena Obermayer  
Lucie de Roos  
Tobias Tauber  
Marius Urba

### **Kontrabass**

Stefan Adelman, *Solo*  
Georg Kekeisen, *Solo*

Orçun Mumcuoglu, *stv. Solo*  
Christian Hellwich, *Vorspieler*  
Luuk Godwaldt  
Mátyás Németh  
Tim Wunram  
Jakub Fortuna  
Jan-Hendrik Rosenkranz

### **Flöte**

Ulrich Biersack, *Solo*  
Daniela Koch, *Solo*  
André Salm  
Ursula Haeggblom

### **Oboe**

Barbara Bode, *Solo*  
Ivan Podyomov, *Solo*  
Yumi Kurihara  
Zsófia Magyar

### **Klarinette**

Günther Forstmaier, *Solo*  
Christoph Müller, *Solo*  
Michael Storath  
Christian Linz

### **Fagott**

Alexei Tkachuk, *Solo*  
Pierre Martens, *Solo*  
Monika Strasda-Ehrlich  
Ulrich Kircheis

### **Horn**

Christoph Eß, *Solo*  
Maria Teiwes, *Solo*  
Elisabeth Kulenkampff

Reinhold Möller  
William Tuttle  
Wolfgang Braun  
Hasko Kröger

### **Trompete**

Lutz Randow, *Solo*  
Markus Mester, *Solo*  
Thomas Forstner  
Till Fabian Weser  
Johannes Trunk

### **Posaune**

Johann Voithofer, *Solo*  
Angelos Kritikos, *Solo*  
Stefan Lüghausen  
Christoph Weber  
Volker Hensiek

### **Tuba**

Heiko Triebener

### **Pauke**

Robert Cürlis, *Solo*  
Holger Brust, *Solo*

### **Schlagzeug**

Jens Herz, *Solo*  
Johann Michael Winkler

Jonathan Nott, *Chefdirigent*  
Herbert Blomstedt, *Ehrendirigent*



### CD-Reihe der Ernst von Siemens Musikstiftung

Die Ernst von Siemens Musikstiftung zeichnet nicht nur renommierte Komponisten, Interpreten oder Musikwissenschaftler, die für das internationale Musikleben Hervorragendes geleistet haben, mit dem Ernst von Siemens Musikpreis aus. Seit 1990 vergibt sie außerdem jährlich drei Preise an junge Komponisten, um deren vielversprechendes Talent zu fördern. Zu den bisherigen Preisträgern aus über zwanzig Ländern gehören inzwischen so bekannte Namen wie Beat Furrer, Enno Poppe, Olga Neuwirth, Jörg Widmann und Mark Andre.

Seit 2011 stellt die Ernst von Siemens Musikstiftung in Zusammenarbeit mit herausragenden Ensembles und Solisten der zeitgenössischen Musik sowie mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten das Schaffen dieser aufstrebenden Komponistengeneration in einer CD-Reihe beim Wiener Label col legno vor.

Oft besteht für die Komponisten in diesem Rahmen erstmals die Möglichkeit, auch Werke in größerer Besetzung auf Tonträger zu präsentieren. Jede CD versteht sich als individuelles Porträt eines Preisträgers, dessen künstlerisches Selbstverständnis dem internationalen Publikum durch einführende Kommentare, Analysen und Hintergrundinformationen nahegebracht wird.

Nach und nach soll sich mit der CD-Reihe der Ernst von Siemens Musikstiftung ein breit angelegtes Panorama der zeitgenössischen Ernten Musik entfalten, das aktuelle Tendenzen aufspürt und dokumentiert.

[www.evs-musikstiftung.ch](http://www.evs-musikstiftung.ch) und [www.col-legno.com](http://www.col-legno.com)

2012, 2013 und 2014 erschienen bereits:



Steven Daverson

Héctor Parra

Hans Thomalla

Luke Bedford



Zeynep Gedizlioglu

Ulrich A. Krepplein

David Philip Hefti

Marko Nikodijevic



Samy Moussa

Brigitta Muntendorf

Luis Codera Puzo

Simone Movio

Die Porträt-CDs der diesjährigen Preisträger – Mark Barden, Birke J. Bertelsmeier, Christian Mason – erscheinen im Herbst 2015.

### Stiftungsrat und Kuratorium der Ernst von Siemens Musikstiftung

Der Stiftungsrat trägt die Verantwortung für die Ernst von Siemens Musikstiftung. Ihm sitzt derzeit Michael Krüger, Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, vor. Weitere Mitglieder sind Bettina von Siemens, Hubert Achermann, Rudolf W. Hug, Elisabeth Ultramare-Schreiber, Herbert Scheidt und Ferdinand von Siemens.

Für die Auswahl der Preisträger sowie der Förderprojekte zeichnet das derzeit achtköpfige Kuratorium der Stiftung verantwortlich. Ihm gehören 2015 Thomas Angyan als Vorsitzender sowie Hermann Danuser, Winrich Hopp, Isabel Mundry, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, Ilona Schmiel und Nikos Tsouchlos an.



Presentation of the Ernst von Siemens Music Prize  
to Christoph Eschenbach

and presentation of the 2015 Composers' Prizes  
to Mark Barden, Birke J. Bertelsmeier and  
Christian Mason

Herkulesaal Munich | May 31st, 2015 | 7 pm  
Ernst von Siemens Music Foundation  
Bavarian Academy of Fine Arts

## Program

### **Word of Welcome**

Michael Krüger

*Chairman of the Board of Supervisors of the Ernst von Siemens Music Foundation  
and President of the Bavarian Academy of Fine Arts*

Composers' Prizes

Mark Barden

**Portrait Film**

**Monoliths I–III (2014/2015)**

Premiere of the Orchestra Version

Birke J. Bertelsmeier

**Portrait Film**

**Zimzum (2015)** World Premiere

**Award Presentation**

Thomas von Angyan

*Chairman of the Board of Trustees of the Ernst von Siemens Music Foundation*

Christian Mason

**Portrait Film**

**Clear Night (2007/2008)**

Interval (15 min)

**Ernst von Siemens Music Prize**

**Laudatory Speech in Honor of Christoph Eschenbach**

Peter Ruzicka

*Member of the Board of Trustees of the Ernst von Siemens Music Foundation*

**Presentation of the Ernst von Siemens Music Prize  
to Christoph Eschenbach**

Michael Krüger

**Concerto for Orchestra (1943)**

Béla Bartók

Performed by the Bamberg Symphony  
under the Baton of Christoph Eschenbach

Portrait Films by Johannes List

**Followed by a Reception at the Invitation of the  
Ernst von Siemens Music Foundation**

Mark Barden

### **Monoliths (2014/2015)**

Premiere of the Orchestra Version

Ostensibly the piece could hardly be simpler. Indeed, at first blush, one might think its approach to be almost naïve. Yet precisely this seeming clarity – implied by the very title *monoliths* – is continually undermined by the fine level of detail revealed by examining the seeming static at an microscopic level, with surgical precision. These monoliths are not the smooth, glassy, modernist surfaces of *2001: A Space Odyssey*. They are, instead, just as the name suggests, massive, primeval stone-like objects, gently hinting at the overwhelming force of the nineteenth-century sublime, while undercutting that by the realisation that these immense standing stones have been magnified such that their brittle, fragile, highly textured surfaces become palpable.

The piece is dedicated to James Tenney, and the influence of his direct, literally singular approach is clear. The piece is blunt: each of the five monoliths lasts precisely two minutes; each contains one textural type, sustained across its duration. In the first, performers bow metal music stands, as cleanly as possible, developing an almost overwhelming mass of multiphonic sound. This approach continues in the second monolith, but this time it is Styrofoam which is bowed, beginning after forty seconds of a recording of crickets, a recording which returns alongside the Styrofoam bowing for the final forty seconds of the piece. This recording of crickets acts as a metaphorical and conceptual frame for the piece as a whole, forming a sound which is so consistent it might be regarded as unchanging in effect, but where the fine detail – fine detail the listener is given not quite enough time to adjust to and attend to – is in constant flux.

The third monolith is restricted to an extremely quiet, myopic pitch range with the instruments of the ensemble – the precise instrumentation left undetermined – performing a complex, re-

peated legato pulse, at a slower tempo, the higher the pitch. This intersects and interferes with fluctuating sine waves, which mark out – though unevenly, beating – the boundaries of the narrow pitch space, such that the literally metastatic textures of the first two monoliths become, here, transformed into a texture which expresses metastasis as metaphor too: if the first two monoliths had literally metastatic textures at their hearts, in the third, the listener encounters a representation of metastasis too.

Martin Iddon

### **Beating Bounds, the Limits of Failure: the Music of Mark Barden**

Mark Barden's work represents a staging of the failures that occur just before and just beyond the limits of what the body can hear and what it can enact, but where the failure itself is always palpable. The sounds of this music are, by turns, dense, visceral, and febrile; the tangibility of the performer's loss of precise physical control is mirrored in the listening experience. The listener senses, just barely, a loss of themselves in this moment of shared vulnerability.

The aesthetics of failure are hardly unknown territory for contemporary music. Much of the music of the so-called New Complexity relies intimately on a literally un-reproducible sonic surface, as measured against the virtual music betokened by a score. Indeed, much of the pleasure of the encounter with such musics is derived from seeing a virtuosic performer one knows, with surety, is operating some way beyond the limits of the possible, struggling to reproduce faithfully impossible demands. Yet, if this is a sort of alienating failure – and in particular a failure where the human subject figured on the musical stage is necessarily isolated, turned inwards, even if (perhaps) heroically – the sorts of failure, and its limits, in Mark Barden's music are quite different.

70

First, their concern is not with heroic self-transcendence, not with the singular modernist subject at all, but rather with 'us', with failures that 'we', in listening to and sensing this music, are directly engaged with. *a tearing of vision* (2012) contains an essentially static, unchanging solo piano line throughout, consistently exploring the same material in the same way, but presented within an increasingly dense orchestral texture. In this context, the changing orchestral density causes the listener to hear the piano line changing, even if that listener is also rationally aware that this is not the case. In *Chamber* (2006–07), the overall soundworld is dominated by the sound of voices singing just beyond the top of their range. Even in this context, it is a recognisable sound. Indeed, it is a recognisable experience, not least from the moment of discovering that one has begun to sing some popular tune – or 'Happy Birthday' for that matter – just slightly too high, a discovery normally made when it is rather too late to correct the error. Similarly, at the opening of *Die Haut Anderer* (2008), the pianist is directed to depress keys only with a single finger on each hand, beginning silently and gradually moving towards sounding notes. Even at a regular, more or less languid pace, anyone who has ever touched a keyboard remembers tangibly those first moments – for some people the only contact with a piano they may ever have – when depressing keys produces no sound or merely some sound and when the sheer immensity of the keyboard is overwhelming. These gestures are ones recognisable, sympathetic; it is possible to share in them. Yet these gestures are chosen because their particular fragilities are, too, graceful, lush, sometimes luxuriant.

Second, they are concerned with the limit itself, with the boundary conditions of failure. They ask not, in fact, what happens at the limit, nor what the limit is, but explore the limit of limits. If failure represents a limit, what are the limits of failure? Barden's music recalls, in metaphorical guise, a sort of beating of the bounds, recalling the practice, before maps had become commonplace, of a community walking together, on foot, around the

71

very edges of a territory. The physicality of this question – how far can a limit go? – was, then, highlighted by the physical beating of boundary markers with bundles of birch or willow or, sometimes, the bumping of the heads of the boys of the parish on those same stone markers. Now, such great stones appear, hardly surprisingly, in Barden's *Five Monoliths* (2014). Perception is central here, as in the fourth monolith where, beneath the ensemble, a bass drum sounds out a heartbeat, at intervals precisely on the edge of the point, almost always between 7 and 8 seconds, where it becomes difficult to assess relative durations, the fluctuation between what might be pulse and what rhythm sensed rather than strictly perceived by the listener. It should be hardly surprising that, in the third monolith, two sine waves mark out the boundaries of the pitch material the ensemble performs, but fluctuate microtonally, producing irregular beatings. The same beats – which is to say, the close proximity of events one to another – appear on the temporal level in *flesh|veil* where instrumental duos are asked to perform in near unison, mimicking the effects of delayed auditory feedback, where a user hears an echo of their speaking voice a fraction of a second after they have spoken. At some delays, the process can help those with stutters; at others – round about 175–200 milliseconds – mental stress is provoked, leading in some cases to induced muteness. On a more everyday level, just this delayed auditory feedback is a commonplace for anyone using a cellphone or VoIP service: again, the listener recognises, if here dimly, that they too have experienced just this near muteness. Such moments in the score are impossible to perform in a literal adherence to the score not because of the hyper-virtuosic demands of the notation, but instead because of the implicit demands and needs of others. This shared failure, the vulnerability held in common between performer, listeners, and, to be sure, composers too – and the responsibility which comes with it – is staged, represented, made tangible under precisely the boundary conditions Barden consistently explores.

Born in Cleveland, Ohio, in 1980, **Mark Barden's** work as a composer is concerned with physical and perceptual thresholds, encompassing both concert music and live spatial installations. The sounds of this music are, by turns, dense, visceral, and febrile; the tangibility of the performer's loss of precise physical control is mirrored in the listening experience.

Barden studied composition with Lewis Nielson and piano with Monique Duphil at the Oberlin Conservatory of Music, and composition with Mathias Spahlinger and Jörg Widmann at the Freiburg Hochschule für Musik, following an extensive period of private study with Rebecca Saunders in Berlin. He is currently completing a PhD in composition at Goldsmiths, University of London, investigating the role of physical experience in the performance and audition of live sound.

He has received commissions from, amongst others, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Recherche and the Freiburg Baroque Orchestra, the Witten Festival for New Chamber Music, the Donaueschinger Musiktage, the Darmstadt New Music Courses, the Akademie der Künste Berlin, and Radio France. He has received numerous awards for his work, including the Thomas J. Watson Fellowship, the Oscar and Vera Ritter Foundation Fellowship, the Stipendienpreis of the Darmstadt New Music Courses, and an Aufenthaltstipendium at the Akademie der Künste Berlin. He won the international composition competition 'concertare' in 2010. His music has been performed in Europe, North America, and Israel by Collegium Novum Zürich, Ensemble Nikel, handwerk, ELISION, Ensemble Mosaik, KNM Berlin, Wet Ink, ekmeles, Zafraan Ensemble, the Mivos Quartet, and others. Current projects include new works for Klangforum Wien, Ensemble Mosaik, the No Borders Orchestra, Ensemble Interface, and the 2015 Donaueschinger Festival. He lives and works as a freelance composer in Berlin.

**Birke J. Bertelsmeier**

### **Zimzum (2015)**

World Premiere

Birke J. Bertelsmeier sees her compositional work as the creation and manipulation of potential & kinetic energies. *Zimzum*, for orchestra, is a musical depiction of that suspenseful moment before something new comes into being.

### to stump a listener

A simple melody, well-formed and self-contained, is to be played "with utter calm and exquisite tone" – and yet something seems to be amiss. An ensemble for new music – but it plays standing up, like an early music group. A simple, incessantly repeated rhythmic model – but its regularity always threatens to lose its balance. Confounding moments such as these are ubiquitous in music of Birke J. Bertelsmeier; indeed, she positively seeks them out: they reveal the composer's fascination with controlled imperfection and calculated approximation. Thus in *zu-neigend* for solo trumpet, written as a test piece for the 2015 Felix Mendelssohn Bartholdy Conservatory competition, she calls upon the player to transpose alternatively up or down a half step. What would in any other circumstances constitute a catastrophe here becomes precisely the compositional objective of an otherwise simple melody. And in *folklich* (2012), a piece that not only alludes to folk music in its title, the musicians are up on their feet, so that they can bring across their soloistic presence and the musical energy of the piece to the listeners. The fact that they also happen to use their feet to bring forth noises specified in the score is a further source of bemusement.

Cheerful subversion (“contentedly” is a frequent performance instruction in her scores!), a predilection for character and characterization, and a sense of double entendre which can already be read into the titles of the pieces – all these are hallmarks of Birke Bertelsmeier’s output. But not for their own sake: her calculated disorientations are indeed intended to stump the listeners, make them pay attention, and notice the unexpected. But these are not didacticisms; rather, they are artistic decisions. That is, they can be judged on their ability to offer opportunities for compositional differentiation. New horizons open up precisely there, where things seem to get derailed, where matters stop running smoothly: mistakes, says Birke Bertelsmeier, are a different form of freedom. Departing from a given context – be it a of a temporal or a harmonic nature – can reveal alternative spaces and sonic perspectives, and ultimately promises an additional soupçon of vitality. What that might mean concretely can be seen in the most recent works: the piano pieces *Amorette I* and *II*, commissioned by the Bavarian Academy of Fine Arts. The instrumentation of two pianos, eight hands, suggests something percussive and motoric, and indeed the second of these is riven with forward momentum and kinetic energy. But when at first the second pianist and then the others gradually depart from the common tempo and, „independently of the barline“ (so the score indicates), get slower or faster, then the mechanical innards of the piece become ungainly, and the buoyant *Amorette* transforms into a chubby kid with wings. It’s certainly a witty moment, but it also has a special kinetic quality, characterized by tempo fluctuation, phrasing, and agogic rhythm passed from one player to the next. This way of passing energy around lies, in a broader sense, at the heart of Birke J. Bertelsmeier’s creative output: the listener is invited to partake of the energy that shines forth from her compositions.

Markus Böggemann  
Translation: Philipp Blume

**Birke J. Bertelsmeier** was born in Hilden, Germany in 1981. She received piano instruction from Barbara Szczepanska, composition classes from David Graham and studied piano under Pavel Gililov at Cologne’s University of Music and Dance (attaining her degree diploma in 2005). After this she went on to study under Wolfgang Rihm at Karlsruhe University of Music (degree diploma in 2008, concert examination in 2011). Furthermore, she gained a Masters in Musicology in 2009. She has received grants from the International Ensemble Modern Academy, Akademie Musiktheater heute, Herrenhaus Edenkoben and, in 2013, Villa Massimo in Rome.

Birke J. Bertelsmeier’s comprehensive catalog of works comprises musical theater and film scores as well as orchestral works, chamber music and solo pieces. She has received numerous prizes for her compositions – for instance the Karlsruhe Composition Prize, the award from the Yvar Mikhashoff Trust for New Music New York and, in 2012, the Schneider-Schott Music Prize. She has received composition commissions from such bodies as Festival Heidelberger Frühling, the Munich Biennale, the Beijing International Music Competition, the Deutsche Oper Berlin and the Darmstadt Summer School. Her works are performed at international festivals and by renowned performers, for instance the Arditti Quartet, Quatuor Diotima, the Ensemble Modern and by members of the Berlin Philharmonic. In 2014 the Deutsche Oper Berlin was host to the performance of two musical theater works – *Querelle* after Jean Genet and *Die Rose und die Nachtigall* after Oscar Wilde.

Birke J. Bertelsmeier taught composition at the youth seminars of Beethovenhaus Bonn and of North Rhine-Westphalia’s music council Musikrat NRW. As a grant recipient of the Dorothea-Erxleben Program she also taught at Hannover University of Music and Theater.

Christian Mason

### Clear Night (2007/2008)

Composed in the course of an association with the London Symphony Orchestra, Clear Night was given a workshop performance by the orchestra in 2007 and, following some revision, included as the dazzling overture to a public concert the following year at the Barbican Hall in London, Colin Davis conducting.

The piece is a vision of the multitudinous stars to be seen on a cloudless, moonless night, and of sensations of being placed within lustre and vastness, all conveyed in just five minutes: a moment of illumination.

An immediate brilliance brings the work into existence: cascading woodwinds and tuned metal percussion (glockenspiel, crotales, celesta) with downward glissandos in upper strings and harp, over a continuing glow held by brass with violas and cellos. The seven-note chord of the latter group, and the related scales on which the woodwinds and percussion descend, establish not only the music's luminescence but also its basic materials, of modal constellations within a fully chromatic context.

As the starfall slows, melodies emerge, their notes sometimes given a sense of emergence by wide vibrato. There are also stabs of light from harp and celesta with bowed cymbals and string harmonics. Trumpets inject a heightening summons, answered by a counterpoint of modal melodies on high woodwinds and trumpets against horns and bassoons. Everything comes to a focus on D sharp, the starting point for a melody announced by trumpet and clarinets with resonant percussion, giving a modal feel to segments of the chromatic scale.

Then comes a new cascade, a new phase of genesis and dissolution, and a new onward prompt from a deep C sharp, on harp and double basses. Jagged melody follows from trumpets and marimba, and growth towards a point of suspension, at which, as if outside time, gleaming tones on bowed crotales recall

the modalized chromatic melody from before. Motion is resumed once again, with gathering intensity, to a last cascade and a fizzing close.

As in several other works, the composer found a creative talisman in lines by David Gascoyne, in this case from his *Tenebrae* (*Poems 1937–1942*):

*It is the endless night, whose every star  
Is in the spirit like the snow of dawn,  
Whose meteors are the brilliance of summer,  
And whose wind and rain  
Are all the halcyon freshness of the valley rivers,  
Where the swans,  
White, white in the light of dream,  
Still dip their heads.  
Clear night!*

Paul Griffiths

### The Music of Christian Mason

Light, of course. Radiance. It comes from – it comes in – Christian Mason's music in the same way it comes from and in that of other composers, going back through Gérard Grisey to Guillaume Dufay and the anonymous authors of plainchant (to cite some plausible kinships), by virtue of how the sound is at one with resonance. This is so even when Mason – like his nearest musical connections, who include Scelsi, Radulescu and Stockhausen as well as Grisey – is dealing with complex, clangorous resonances: the sounds of bells, as it might be, or of wind blowing through a frost-covered tree. Such luminous congruity may derive, in Mason's case, from an awareness of spectral music, but the stimulus may equally have been a matter more of acoustic fact and personal experience. 'When you play the violin', he has remarked, 'the open E-string seems to ring in the ear.'



78

One might observe how this same treble E rings through Mason's output. It is there near the start, for it initiates one of his earliest compositions, the piano piece *...just as the sun is always...* (2006), and, more than that, instigates the work's bright harmonies and clear melodic shapes, a seed crystal almost constantly present or implied, until at the end it gains transposition up an octave, into further light. The sound of the open E-string is important in Mason's first violin piece, *When Joy Became Mixed With Grief* (2007), and in his most recent, *Learning Self-Modulation* (2011). Its pitch also provides a focus in the orchestral *Isolarion* (2012–2013) and shines almost continuously from the warm centre of *The Years of Light* (2013), for a large ensemble including two female singers. These titles alone may indicate two important Mason traits. One, of course, is the metaphor of light ('solar' residing within 'Isolarion') – more than a metaphor, it may seem, to anyone witnessing the cascading star points of his orchestral piece *Clear Night* (2007–2008) or the gleam of his *Noctilucence* (2009), for eight players. The other is his confidence in engaging with emotion – yet never with the musical language, that of major-minor tonality, through which emotion was registered in the past. Resonant consonance, effulgent in Mason's music, has escaped the viewpoint of the triad.

The result is an expressive force of a particular kind, where emotions exist as pure states, with joyful melancholy, or melancholy joy, a recurrent type, along with the ecstasy, wonderment and exultation that belong to the sonorities of light. Such powerful immediacy the music achieves not only through its non-triadic harmonic routes but also through its nature as ritual.

This is much less a matter of form than of stance. Mason does not sculpt his music in distinct blocks, in the manner of Messiaen; even where works are divided into movements, the thrust is on-going. That thrust certainly carries us, as listeners, in its thrall, and yet it seems to exist in another order, beyond the human. We gaze in awe, to take up an analogy suggested by *Clear Night*,

at the multitudinous stars, and we gain from them, beyond the experience of beauty, a different measure of space and time. But we cannot think they were made for us.

Of course, the analogy is not exact: Mason's music quite definitely was made for us, and it delights the ear with its sounds and its transformations of sounds. At the same time, though, it evokes conditions and dimensions through which we pass, as we might pass through a ceremony. Ceremonies command time, make it hover, edge forward, rush or, occasionally, dance, as for example in the passage before the ominous close of *Noctilucence*. Ceremonies, too, guard their silences.

Several of Mason's titles relate to ritual, to the transcendence a ritual will imply, or to the altered state a ritual can induce. One example, where we hear and see a ritual being enacted at once by and upon the musicians, is *Learning Self-Modulation*, whose six movements go from syncopated excitement to a serene, strange and mesmerizing finale, where the violinist adds to her quivering solo (on a retuned instrument she has taken from behind the piano) a chanted vocalise, accompanied by the pianist on Japanese bowl gongs.

'Modulation' here has the sense of an effect on the self, a calming that is perhaps also an increase in alertness. But there is also modulation in a musical sense, towards the revelation of a simple modal phrase that seems to have been waiting from the beginning. Mason has a way with such phrases, which, though made of only a few notes, enter his music as magically fresh, as gifts from another world.

Such a phrase arrives, contrariwise, early in his imposing *Isolarion*, whose title alludes to maps that show small areas in detail while remaining hazy about the larger geography. Passing through zones of majestic force, extreme delicacy and blue-sky calm, the piece nods to Vivier at times but maintains its own inexorable progress, its own extraordinary sophistication of scoring, its own being.

79

In other works a quite particular instrumentation or layout will help the music similarly abscond from the familiar and discover within itself an immanence. Looking for the Land that is Nowhere (2010) features the untamed sound of the theremin whirling within and out from a close-knit nest woven by eight scordatura strings. *In Time Entwined/In Space Enlaced* (2008) has three separated instrumental trios, each including a percussionist, plus thirty-six players on harmonicas, suddenly appearing like so many unknown birds when the platform musicians' exchanged messages come to a climax. And there are harmonicas again, as well as spatially distributed groups, in *The Years of Light*, music of constant glow in continuous reinvention, music with the slow pulse of the rotating sun.

Paul Griffiths

British composer **Christian Mason** (born 1984) is enjoying a prolific career with an array of forthcoming commissions from prestigious institutions. In 2015, this includes a 10' composition for symphony orchestra for the Radio-France programme, *Alla Breve*, which will be recorded by the Orchestre National de France; a work for large ensemble to be recorded by Klangforum Wien and performed by the Tokyo Sinfonietta in Tokyo; and a piece for Pierre Boulez's 90th birthday to be performed by the Ensemble Intercontemporain at the Lucerne Festival. Christian has also been commissioned to write a work for percussion ensemble for the opening of the new Asian Arts Theatre in Gwangju, Korea in the 2015/2016 season: a project curated by Unsuk Chin.

Recent years also saw the premieres of *Somewhere Between Us ...* for amplified vocal quartet and Paetzold contrabass recorder at LOD, *Ghent* by Silbersee and Tom Beets, in December 2014; *Reunion*, one of the three operas forming *Triptych* for the London-

based opera company, *Opera Erratica*, presented in London at The Print Room and Spitalfields Festival in June 2014; *Unseen Seasons* for choir, performed by Tokyo Philharmonic Chorus at the Shizuoka Concert Hall in February 2014; *Isolarion: Rituals of Resonance*, composed as part of his residency at the Lucerne Festival Academy under the guidance of Pierre Boulez in September 2013; and *The Years of Light*, for two sopranos and ensemble, for the Tanglewood Festival of Contemporary Music (Artistic Director: Pierre-Laurent Aimard) in August 2013.

Over the years, Christian's music has been performed by prestigious musicians and ensembles such as Midori, Jean-Guihen Queyras, Carolin Widmann, Gergely Mardaras, Elgar Howarth, Francois-Xavier Roth, Baldur Bronnimann, James MacMillan, Pavel Kotla, Stilian Kirov, Ligeti Quartet, Elysian Quartet, London Sinfonietta, Britten Sinfonia, London Symphony Orchestra, and BBC Philharmonic. Christian Mason is the "Composer in Residence" at the prestigious Eton College. He also works as Composition Assistant to Sir Harrison Birtwistle, and Composition Support Tutor for the LSO Panufnik Young Composers Project.

Christian completed a Ph.D at King's College London with George Benjamin in 2012, following which he was awarded the 2012 Mendelssohn Scholarship to study with Frank Denyer. He previously read music at the University of York and has studied composition with Sinan Savaskan, Nicola LeFanu, Thomas Simaku and Julian Anderson. He has also participated in summer courses such as the Stockhausen Courses, Dartington, Royaumont Voix Nouvelles, Acanthes, Festival d'Aix en Provence and Darmstadt, as well as being a resident composer at Takefu International Festival, Japan in 2008.

He is a founding Artistic Director of the Octandre Ensemble, which promotes contemporary music with regular performances across the UK. In 2012 the ensemble received a grant from 'Diaphonique' to host the first Anglo-French Composers' Forum at LSO St Luke's, London.

Ernst von Siemens Music Prize 2015  
Christoph Eschenbach

Helmut Schmidt, Bundeskanzler a. D.  
On Christoph Eschenbach

*An Essay marking the Award of the Ernst von Siemens Music Prize to Christoph Eschenbach on May 31, 2015 at Munich's Herkulessaal*

Music is a form of expression that people all over the world understand. And almost everywhere in the world people love European music. The music of Europe constitutes a single one-of-a-kind continuum, it doesn't require the complex, nationally determined medium of language. For this reason, it enables musicians and listeners alike to forget the conflicts of their inheritance and of their day-to-day lives.

My love for music was encouraged early on, when I was in school. It is probably for this reason that I, in the course of my career as a politician and a private individual, valued the opportunity to encounter members of the international music community. Many left a lasting impression on me. I'd like to mention Herbert von Karajan, a brilliant artist with whom one could discuss God and the world. Or Leonard Bernstein, who was a music educator as much as he was a musician. Or Yehudi Menuhin, who was both a musician and a model of morals. Or the incredibly vital Kurt Masur, a wonderful Kapellmeister as well as an imposing figure, also in the political sphere. Or the wonderful conductor Daniel Barenboim, who brings musicians from conflicting societies together and gives them a forum to make music together. Or Kent Nagano, who will be coming to Hamburg in 2016. The list could go on and on.

Among these ranks of internationally acclaimed musicians and conductors I'd certainly also count Christoph Eschenbach. He has a first-class reputation as a pianist and is simultaneously celebrated and acknowledged as a first-class conductor. Wherever I travel in the world I run across the name Christoph Eschenbach, because people have been in his concerts and remember them with great enthusiasm. Eschenbach is active beyond the borders of Germany as well as Europe. I myself have heard many very moving concerts, from his hands as a pianist or from his baton as a conductor. I will never forget how Loki and I, during a concert at the Schleswig-Holstein Music Festival in Lübeck's Marienkirche or the Cathedral, had our first meaningful insight about the music of Mahler thanks to Christoph Eschenbach and his orchestra. To this day I am grateful to him for that experience.

Christoph Eschenbach was born in Breslau in 1940. He lost his parents and his grandmother whilst very young, an experience that traumatised him and rendered him mute. He was adopted by a cousin of his mother, who like his parents was a musician. In her home he once again became acquainted with the music he'd been familiar with as a child. She let him learn the piano, and through this he found his voice again. Eschenbach put it the following way: „Her home was like a rebirth. She taught piano. I heard her in the evening when she played just for herself. I listened, listened, listened. That was probably also a healing agent for me.“

The piano lessons brought more than just healing. The protagonist revealed an immense talent and already attained his first prize at the age of ten at a competition for young pianists in Hamburg. After completing high school in 1959 he also completed his music studies in 1963, with distinction. Soon he was one of the most sought-after pianists and played regularly in Salzburg, where he collaborated with Herbert von Karajan. In 1969 he gave his American debut with the Cleveland Orchestra under Georg Szell. He loved the music of the German romantics, but also of Mozart, Beethoven, Chopin, Bartók. Eschenbach once said that Vladimir Horowitz was his greatest role model. He must have been all the more pleased, then, when this idol of his also bestowed words of praise upon the pianist Eschenbach. He became one of the most sought-after pianists of his generation.

After a tremendously successful career as a pianist he began, in the early 1970's, to concentrate more and more on conducting. As early as 1967 he was getting conducting lessons from Georg Szell on the side. When asked why he had given up his solo career as a pianist, he once replied: „I find this act of communicating with myself – alone with the work – uninteresting. I'm not a one-man band. That chapter is over.“

Eschenbach gave his debut in 1972 with music of Anton Bruckner, and quickly found success. As a guest conductor he is active to this day with countless orchestras. Among others I'll mention the Berlin Philharmonic, the London Symphony Orchestra, the Symphony Orchestras of Boston, Chicago, Pittsburgh, San Francisco, Toronto, Montreal; as well as the Cleveland Orchestra, the Philadelphia Orchestra, and the Vienna Philharmonic. In 2013 the Frankfurter Allgemeine wrote: „It would be easier to list the great orchestras of the world that Christoph Eschenbach has NOT yet conducted.“

After the first chief conductor position in Ludwigshafen he was recruited to become the artistic and musical director of the Tonhalle Orchestra in Zurich. Thereupon he went to Houston, Texas, to act as chief conductor of the Houston Symphony Orchestra from 1988 to 1999, which during that time became one of the world's finest orchestras. I had the great pleasure of bumping into him during one of my lecture tours in a Texas hotel, and enjoyed the pleasure of spending time with this friend of mine from Germany.

In 1998/1999 Eschenbach took over as chief conductor of the North German Radio Symphony Orchestra (NDR) in Hamburg, and from 2000 he was the musical director of the Orchestre de Paris for several years. Here, he led his first complete production of Wagner's Ring of the Nibelungen. In 2003 there followed five years as music director of the Philadelphia Orchestra. In 2010/2011 Eschenbach took over the artistic directorship of the National Symphony Orchestra in Washington. I also don't want to fail to mention that Eschenbach still occasionally makes appearances as an accompanist in song recitals.

Eschenbach describes himself as a merciless perfectionist. He belongs to the first generation of conductors who no longer regarded themselves as dictators at the podium, but rather approached the Orchestra as an equal partner. In Eschenbach's eyes this is one of the reasons that orchestras have become so much better over the years. Another reason why orchestras perform so well under his baton was identified by the Frankfurter Rundschau in 1997: „Eschenbach's conducting showed an incomparable degree of presence. Without micro-managing the musicians, he closely monitored every facet of the performance.“ In the 1960's I was a regular guest in the home of a Hamburg

friend and the later president of the Federal Bank Karl Klasen, who together with his wife maintained an open home. Frequently, guests from the music or theater world made an appearance here as well. One time a piano duo performed for the assembled guests; it was the two colleague-pianists Justus Frantz and Christoph Eschenbach. It was on this evening that a friendship with Christoph Eschenbach began which has now spanned several decades.

Early in 1981, when I was still chancellor, Justus Frantz and Christoph Eschenbach invited me to record an album with them. We began with Mozart's Concerto for Three Pianos. Mozart had written the F major Concerto for Three Pianos and Orchestra, KV 242, for two pianists and one young piano player. I may not have been young, but certainly my skills at the keyboard were appropriately limited. What most caught me off-guard was the tempo which Eschenbach chose to conduct from his piano. I was technically only able to hold myself to his tempo with great effort, but despite these challenges I had great fun with the collective music making, especially as our accompaniment was provided by the London Symphony Orchestra. Naturally we practiced for several hours in Hamburg before stepping into the studios at Abbey Road. Four years later, in 1985, we met up again, Gerhard Opitz joined us, and we recorded Johann Sebastian Bach's Concerto for Four Pianos.

In the 1980's I began to plan regular working vacations in the wintertime. By then Frantz and Eschenbach were managing the Casa de los Musicoson Gran Canaria, in which there was not only a writing desk but also a grand piano. This became the ideal vacation destination for me. The house was some distance away from the hubbub of the beach, had sparse furnishings in the Spanish style, and thus made it possible for me to focus on what was relevant. In this house I wrote many books, and was also blessed with visits from many interesting interlocutors.

In the first half of the 1980's the idea of a music festival for Schleswig-Holstein was conceived at that house. In 1985 in Lübeck the Schleswig Holstein Music Festival was inaugurated. Frantz as the founding father succeeded in recruiting his friend Eschenbach as a curator, performer, and teacher. On the advisory board, I sat with Eschenbach and many others, and for the inaugural event the two of them played Mozart and Saint-Saëns – and I gave a lecture. As early as the first festival Eschenbach was already active as a conductor. He also founded the youth orchestra of the SHMF, for all his life he saw the mentorship of young musicians as a part of his calling. Years later, from 1999 to 2002, Eschenbach took over the artistic directorship of the festival, and co-managed it with Rolf Beck.

Christoph Eschenbach and I crossed paths over the decades many times. And I can say that every one of these encounters was to my advantage, for I always cherished the man as well as the musician. He is an educated man, with whom one can discuss numerous subjects including music, of course. We are united, for example, in our love of Bach. He claims that he enjoys beginning each day with a piece by Bach, insofar as a piano is available. Otherwise he just imagines the piece – I find this very endearing and can understand it very well.

For me Christoph Eschenbach is a superb musician, both as a pianist and as a conductor. But he is also a wonderful person, a star who never puts on airs, a soft-spoken man, an unassuming jewel – and still a man of greatness. What a remarkable achievement in the first 75 years. We are lucky to be able to look forward to many more concerts from him.

Ad multos annos, Christoph!

Translation: Philipp Blume

The Ernst von Siemens Music Foundation awards

the Ernst von Siemens Music Prize  
to

Christoph Eschenbach

88 Music awoke him from a state of deep despair and silence born of the horrors of war and upheaval. One who bears such an experience perceives sound as a life elixir – a revelation for himself and for others. Christoph Eschenbach, having devoted his whole life to scholarship, started on his path at an early age. The soon world-famous pianist concertized as soloist, but also as chamber musician and song accompanist with the true greats of his profession. And yet he took a longer path still, a journey of life discovery, by pouring his entire passion into conducting. In all the stages of his worldwide expedition he left his mark on so many orchestras; he gave his full energies to the music of his contemporaries, and imbued his interpretations with a personal touch of sonic intensity. Enthusiastically supported by his two teachers George Szell and Herbert von Karajan, he too has helped, in his turn, the careers of many young, aspiring musicians. Christoph Eschenbach's contributions speak of a deep-seated confidence in the communicative potential and power of music.

The Board of Supervisors and the Board of Trustees,  
Munich, 31 May 2015

Béla Bartók

### **Concerto for Orchestra (1943)**

89 The *Concerto for Orchestra* is by far Bela Bartók's most popular composition. That this could come to pass, that the work could even exist, seemed anything but certain at the time, however – including for those who had requested it. For the commission, issued to Bartók in the spring of 1943 by the conductor and impresario Serge Koussevitzky at the urging of mutual friends, was intended as a ploy to support the composer, who was penniless and presumed fatally ill. No one counted on the work being completed, least of all Bartók himself, so it required considerable persuasion from Koussevitzky at the sickbed, before he accepted. An unexpected improvement in his health, however, permitted the composition to progress so quickly that the score was already finished by the beginning of October, less than two months later. The premiere, conducted by the commissioner, took place a full year later, and was a unanimous and triumphant success.

The *Concerto for Orchestra* follows the model of concertizing suggested by the pre-classical model of the concerto grosso. The dramatic layout thus doesn't correspond to the antagonistic model of soloist vs. collective, but rather the interactions and contrasts of different subgroups who temporarily part ways with the united orchestra – much like actors, who step forth from the ensemble into the limelight in order to deliver their part. Especially the inner movements are thus imbued with a certain latent scenic character, especially the 4th one, the famous *Intermezzo interrotto*. But also the second movement, *Giuoco delle coppie*, with its

series of featured instrumental pairs, suggests a well-ordered scenic vignette. The originally planned title, „Presentando le coppie“ (Presentation of the pairs) in many ways evokes the musical intention more closely.

Bartók himself indicated in the program note of the premiere, that the work can be regarded as a transition from the seriousness and rigor of the first movement to the „life-affirming“ Finale. This runs parallel to the classical symphonic theme of „per aspera ad astra“, which has influenced orchestral music since the time of Beethoven. Bartók may well have been thinking of his own personal situation at the time; for listeners of today, the unencumbered quality of the finale could also reflect our joy over the fact that the composer was able to produce such a masterpiece, against all odds.

Markus Böggemann  
Translation: Philipp Blume

**Christoph Eschenbach** was born on February 20th, 1940, in Breslau (Wrocław, Poland). His mother died in childbirth, and his father was killed only a few years later in a penal battalion on the front. Just beforehand the musicologist, Heribert Ringmann, had been dismissed from the University of Breslau and banned to the provinces. After the war Eschenbach fell ill with typhus in an orphanage in Mecklenburg. He regards his adoption by Wallydore Eschenbach, a cousin of his biological mother, as a „lifesaver“. A singer and pianist, she restored far more than just the child's voice, which had been rendered mute by suffering and illness, when she asked him whether he too would like to make music, and he replied, after a year of silence, with „yes“. She bestowed upon Eschenbach's life „a deep sense of meaning and spiritual peace.“

In the spring of 1951, Christoph Eschenbach begins studying piano with Eliza Hansen in Hamburg before joining the piano studio of Hans-Otto Schmidt-Neuhaus at the conservatory in Cologne. After completing secondary school he starts a course in conducting with Wilhelm Brückner-Rüggeberg in Hamburg. In 1962 he wins the ARD music competition and soon thereafter secures his first record deal as a pianist with the Deutsche Grammophon label. Other prizes and numerous recordings follow. In 1967, George Szell becomes Eschenbach's teacher.

Supported by George Szell and Herbert von Karajan, Christoph Eschenbach becomes the Chief Conductor and Artistic Director of the Tonhalle Orchestra in Zurich (1982–1986), Music Director of the Houston Symphony (1988–1999), Music Director of the Ravinia Festival (1994–2003), and Artistic Director of the Schleswig-Holstein Music Festival (1999–2002). Christoph Eschenbach is a Knight of the Légion d'Honneur, an Officer of the French National Service Order, Commandeur des Ordre des Arts et des Lettres, a holder of the German Federal Cross of Merit and recipient of the Leonard Bernstein Prize.

Christoph Eschenbach continues to be a highly prized conductor at the orchestras and opera houses of the world. Since September 2010, he holds the double role of Director of the John F. Kennedy Center for the Performing Arts as well as the National Symphony Orchestra in Washington D.C.

Highlights of the 2014–2015 season include invitations from American orchestras such as the Chicago Symphony, the Los Angeles Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, and the Boston Symphony Orchestra. In Europe Eschenbach will take the podium of the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Munich Philharmonic, the Staatskapelle Dresden (on the occasion of the Salzburg Easter Festival), as well as the German Symphony Orchestra Berlin. Along with the Bamberg Symphony, the Orchestre National de France, the National Spanish Orchestra and the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Eschenbach will once again

conduct two orchestras whom he extensively served as a musical director (from 1998 to 2004 and 2000 to 2010, respectively): the Northwest German Symphony Orchestra in Hamburg and the Orchestre de Paris.

Turning to the opera repertoire, Eschenbach conducts *The Magic Flute*, and *Idomeneo* at the Vienna State Opera, and rounds out the da Ponte cycle – which was begun last season at the Salzburg Festival – with *Don Giovanni*.

With the Vienna Philharmonic, the London Philharmonic, and the Gustav Mahler Youth Orchestra he was or will be on a European tour during this season, and will once again, like every year since 1999, be a guest of the Schleswig-Holstein Music Festival. Lastly, it should be mentioned that Eschenbach led the Shanghai Symphony Orchestra in a New Year's Eve Concert in Shanghai as well as the Vienna Philharmonic at their famous Summer's Eve Concert in Schönbrunn.

A priority close to Christoph Eschenbach's heart is passing on his artistic experience to younger generations; he regularly presents master classes and leads orchestral academies, such as those of the Schleswig-Holstein Music Festival, the Kronberg Academy, the Manhattan School of Music, etc.

At the piano, Christoph Eschenbach will continue a fruitful collaboration with the baritone Matthias Goerne. The duo has been recording the song cycles of Franz Schubert – *Die Schöne Müllerin*, *Die Winterreise* und *Schwanengesang* – for Harmonia



Mundi since 2009, earning great acclaim from critics. At the Salzburger Festspiele in Summer, 2010, the cycles were performed on three separate evenings. The same program included Eschenbach's performance of Schubert's monumental *Sonata in B-flat* major and two appearances with the Vienna Philharmonic. The Schubert song cycles were then performed in the 2011/12 season in Salle Pleyel, Paris, as well as at the Wiener Musikverein in the following year. In 2014 and 2015 the duo continues its collaboration with recitals at Symphony Center, Chicago, the Kennedy Center, and Carnegie Hall, as well as in Baden Baden and Hamburg.

For over a half century Christoph Eschenbach has recorded an impressive number of musical works, both as conductor and as pianist. His discography reaches from the works of J. S. Bach to contemporary music, and it reflects a dedication not only to the works of the canon, but also the music of the late 20th and early 21st centuries. Eschenbach's recordings with the Orchestre de Paris appeared on Ondine and Deutsche Grammophon labels, as well as additional recordings with the London Symphony (Sony/BMG), the Vienna Philharmonic (Decca), the North German Radio Symphony Orchestra (BMG/Sony & Warner) and the Houston Symphony (Koch), to name a few. In the last five years Ondine has released sixteen highly acclaimed CD's with the Orchestre de Paris and the Philadelphia Orchestra under Eschenbach's direction, several of which have received special honors: Disc of the Month from BBC Magazine, Gramophone's Editors Choice, the Prize of

German Record Critics, or the MIDEM Classical Award 2009 in the category Contemporary Music (for a CD with works by Kaija Saariaho, performed by the Orchestre de Paris and the soprano Karita Mattila). His recent Hindemith recording with Midori and the North German Radio Symphony Orchestra won the 2014 Grammy Award in the category Best Classical Compendium.

Die Preisverleihung wird vom Bayerischen Rundfunk aufgezeichnet.



Die Veranstaltung wird als Live-Stream auf [www.br-klassik.de](http://www.br-klassik.de) und [www.evs-musikstiftung.ch](http://www.evs-musikstiftung.ch) übertragen.

Eine Kooperation des Bayerischen Rundfunks und der Ernst von Siemens Musikstiftung.  
Technische Umsetzung: Benedict Mirow, NIGHTFROG GmbH, [www.nightfrog.com](http://www.nightfrog.com)

Die Ernst von Siemens Musikstiftung dankt der Siemens AG sehr herzlich für die Bereitstellung der Münchner Geschäftsräume.

## SIEMENS

### Textnachweise:

Helmut Schmidt, Bundeskanzler a. D.: Über Christoph Eschenbach – Essay | Markus Böggemann: stutzig machen – Birke J. Bertelsmeier; Das unwahrscheinliche Meisterwerk – Béla Bartóks *Konzert für Orchester* | Martin Iddon: Musik an den Grenzen des Scheiterns: Mark Barden; Werktext *Monoliths* | Paul Griffiths: Zur Musik Christian Masons; Werktext *Clear Night* | Übersetzungen: Philipp Blume und Hans-Walter Gabler | David Gascoyne: *New Collected Poems* (London: Enitharmon, 2014)

Alle Rechte bei den Autoren.

**Filme Komponisten-Förderpreisträger:** Johannes List, [www.fritzzfilm.de](http://www.fritzzfilm.de)

### Bildnachweise:

Christoph Eschenbach, Mark Barden, Birke J. Bertelsmeier, Christian Mason und Peter Ruzicka: *Manu Theobald* | *Bamberger Symphoniker*: Michael Trippel  
Collagen und Notenständermontage: Jäger & Jäger  
Notenmaterial Collagen: alle Rechte bei den Komponisten

### Impressum:

Herausgeber: Ernst von Siemens Musikstiftung, Zug, Schweiz  
[www.evs-musikstiftung.ch](http://www.evs-musikstiftung.ch)

Redaktion: Imke Annika List und Tanja Pröbstl

Gestaltung: Jäger & Jäger, [www.jaegeerundjaeger.de](http://www.jaegeerundjaeger.de)

Druck: Druck-Ring, München



Music = psychograms