

The background of the entire image consists of horizontal stripes of watercolor paint in various colors: shades of pink, purple, red, orange, yellow, green, and blue. The stripes have a soft, blended, and slightly irregular texture.

Zafraan

Ensemble

CABINET

OF

FOLKSONGS

Ist man in den Bergen unterwegs, begegnet man mit Sicherheit irgendwann einem von diesen – mal kleineren, mal größeren – Steinmännchen, die den Weg kennzeichnen. Von einem zum nächsten, dann zum nächsten, und zum nächsten ... Man sollte immer dafür sorgen, dass die Steine sich nicht verteilen und tut dies, indem man ab und zu einen neuen Stein sorgfältig auf dem Haufen platziert. So stellt man sicher, dass dieses Zeichen für andere Wanderer weiterhin besteht und den Weg „erleuchtet.“

Als Zuhörender begegnet der Mensch ab und an einem Musikstück, das – mal früher, mal später – zum Wegweiser wird. Von diesem Stück wandert man dann zum nächsten, und zum nächsten, immer bleibt die Neugier frisch, immer suchen die Ohren weiter. Diese Leuchtturm-Kunstwerke hält man am besten am Leben, indem man, ab und zu, nach dem Zuhören, ihnen eine Antwort in der Form eines weiteren Musikstücks schenkt, ein Stück, das dafür da ist, dem alten beizustehen, einen Dialog mit ihm zu eröffnen, ihn zu provozieren und am Leben zu halten!

- Miguel Pérez Iñesta





Cathy Berberian

CABINET OF FOLKSONGS

ZAFRAAN ENSEMBLE

Ein Musikwerk ist nie alleine – es hat immer eine große Familie, mit der es klarkommen muss, und es muss im Stande sein, in der Gegenwart auf viele verschiedene Weisen zu leben.

– Luciano Berio

4. November 2025, 20 Uhr

Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin

8. November 2025, 19:30 Uhr

Theater im Delphi Berlin

Luciano Berio (1925-2003)

Folk Songs (1964) für Stimme, Flöte,
Klarinette, Viola, Violoncello, Harfe und
zwei Perkussionisten

- I *Black is the colour* (USA)
- II *I wonder as I wander* (USA)
- III *Loosin yelav* (Armenien)
- IV *Rossignolet du bois* (Frankreich)
- V *A la femminisca* (Sizilien)
- VI *La donna ideale* (Italien)
- VII *Ballo* (Italien)
- VIII *Motettu de tristura* (Sardinien)
- IX *Malurous qu'ò uno fenno* (Frankreich)
- X *Lo fiolaire* (Frankreich)
- XI *Azerbaijan love song* (Aserbaidshan)

Louis Andriessen (1939-2021)

Letter from Cathy (2003) für Stimme,
Perkussion, Harfe, Klavier, Violine und
Kontrabass
– Deutsche Erstaufführung –

Cabinet of Folksongs (2025) Elf Miniaturen

von elf Komponist*innen für Stimme, Flöte,
Klarinette, Saxophon, Perkussion, Harfe,
Klavier, Violine, Viola, Violoncello und
Kontrabass
– Uraufführung –

Claire-Mélanie Sinnhuber (* 1973),

Dzirdam/Dziedam
für Sopran, Klarinette und Viola

Yoav Pasovsky (* 1980), *Silv'ry rain*

für Sopran und zehn Instrumente

Lisa Streich (* 1985), *Gullviva*

für Sopran und Ensemble

Manuela Guerra (* 1996), *Gaišumā*

für Sopran und Ensemble

Ian Anderson (* 1987), *HORSE DENTIST*

für Ensemble

Zeynep Gedizlioğlu (* 1977), *Lēni, lēni*

für Sopran und Saxophon

Samir Odeh-Tamimi (* 1970), *Parakendisis*

für Violine solo

François Sarhan (* 1972), *Daina*

für drei Gruppen von Ausführenden

Maija Hynninen (* 1977), *Gludi galvu*

saglaudiju für Sopran, Bassklarinette, Harfe,
Violine und Viola

Ádám Bajnok (* 1992), *Noslíka*

für Sopran und zehn Instrumente

Oscar Bianchi (* 1975), *Grūti*

für Sopran und zehn Instrumente

Katrīna Paula Felsberga Sopran

Miguel Pérez Iñesta Dirigent

Zafraan Ensemble

Liam Mallett Flöte

Horia Dumitrache Klarinette

Martin Posegga Saxophone

Emmanuelle Bernard Violine, Viola

Josa Gerhard Viola, Violine

Martin Smith Violoncello

Adam Goodwin Kontrabass

Clemens Hund-Göschel Klavier

Anna Viechtl Harfe

Daniel Eichholz, Minhye Ko Perkussion

Emmanuelle Bernard Künstlerische Leitung

Sebastian Hanusa Dramaturgische Begleitung
und Programmheftredaktion

Piotr van Gielle Ruppe Produktionsleitung

Sofia Surgutschowa Öffentlichkeitsarbeit
und Management

Swami Silva Graphik



SEBASTIAN HANUSA

Elf Lieder für „elf verschiedene Stimmen“

Luciano Berios *Folk Songs*

Die *Folk Songs* von Luciano Berio sind heute eine seiner meistgespielten Kompositionen. Sie entstanden in ihrer ersten Fassung für Stimme und sieben Instrumente als Auftragswerk des Mills College Oakland (Kalifornien), wo Berio zwischen 1962 und 1964 Komposition unterrichtete, und wurden dort von Cathy Berberian und einem Hochschulensemble unter Berios Leitung 1964 uraufgeführt. Berberian und Berio galten damals als Traumpaar der Neuen Musik. Er war einer der erfolgreichsten Komponisten innerhalb der jungen Komponistengeneration der Nachkriegszeit, sie galt als „Callas der Avantgarde“. Sie hat neben Stücken von Berio wie *Thema (Omaggio à Joyce)* (1958), *Circles* (1960), *Epifanie* (1961) und – noch nach den *Folk Songs* – dessen *Sequenza III* (1965/66) für Stimme solo, die sie uraufgeführt hat, auch mit John Cage, Igor Strawinsky, Sylvano Bussotti und Bruno Maderna zusammengearbeitet. Und mit ihrer eigenen Komposition *Stripsody* (1966) sollte sie als Composer-Vokalperformerin in die Geschichte eingehen – zu einer Zeit, als es diesen Begriff für die performativ-szenisch konzipierter Interpretation eigener Kompositionen noch gar nicht gab.

Kennengelernt hatten sich Berio und Berberian am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand. Berio hatte dort, nach Abschluss seines Kompositionsstudiums, eine Stelle als Klavierbegleiter der Gesangsklassen. Berberian, 1925 als Kind armenischer Einwanderer in Attleboro (Massachusetts) geboren, hatte zunächst in New York studiert und war 1949 im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums nach Europa gekommen, zunächst nach Paris und dann nach Mailand. Die beiden heirateten 1950. Die *Folk Songs* hat Berio Cathy Berberian auf den Leib geschrieben, inspiriert vom breiten Spektrum ihrer künstlerischen Praxis. Dieses umfasste nicht nur das klassische Repertoire sowie die Neue Musik. Vielmehr war sie als Interpretin auch an der Renaissance der Alten Musik beteiligt und hat unter anderem zusammen mit Nicolaus Harnoncourt mehrere Schallplattenaufnahmen mit Werken von Claudio Monteverdi aufgenommen, daneben trat sie aber auch mit Programmen mit armenischer Volksmusik auf oder hat Bearbeitungen von Beatles-Songs eingespielt.

In den *Folk Songs* hat Berio elf Volkslieder unterschiedlichsten Ursprungs für Stimme und Ensemble bearbeitet. Die Lieder stammen aus den USA, aus Armenien, der Provence, Sizilien und Sardinien. Hinzu kommen zwei von Berio selber komponierte Lieder, die im Stile von Volksliedern 1947 während seines Studiums entstanden: *La donna ideale* auf den Text eines unbekannten Genueser Autors und *Ballo* auf einen anonymen Text aus Sizilien. Und am Ende des Zyklus steht ein Lied aus Aserbaidschan, das Berio und Berberian rein phonetisch von einer Schallplatte herausgehört haben. Zur Idee des Zyklus schreibt Berio im Werkkommentar, er habe immer ein „tiefes Unbehagen verspürt“, wenn Volkslieder ausschließlich mit Klavierbegleitung arrangiert worden seien: „Ich habe die Lieder rhythmisch und harmonisch bearbeitet, in gewissem Sinne also neu komponiert. Der Einsatz der Instrumente hat eine ganz bestimmte Funktion. Er soll, ohne den

Sinn des Liedes zu zerstören oder zu manipulieren, andeuten und kommentieren, was meinem Empfinden nach jedes einzelne Lied entsprechend seinem kulturellen Hintergrund ursprünglich ausdrücken wollte, etwa den Anlass, zu welchem es gesungen wurde.“

Damit sind die *Folk Songs* zugleich ein frühes Beispiel für Berios Fähigkeit, „Musik über Musik“ zu schreiben und damit – abseits eines Materialpurismus der Nachkriegsavantgarde – durch das Arrangieren, Überschreiben, Montieren und Re-Komponieren von vorgefundenem Material dieses im Kontext eines Musikstücks in Beziehung zu eigener Musik zu setzen, es zu kommentieren, es zu reflektieren und damit künstlerisch Stellung zu beziehen. Kurz nach den *Folk Songs* fand dieser Ansatz Eingang in den Zitatcollagen und der Mahler-Überschreibung seiner *Sinfonia* für acht Stimmen und Orchester (1968), weitere Beispiele für diesen Ansatz sind neben anderen die „Ricomposizione“ von Schuberts Skizzen zu seiner unvollendeten zehnten Sinfonie im *Rendering* (1988/89) und die Neukomposition des Schlusses von Puccinis unvollendeter letzter Oper *Turandot* (2002). Zugleich sind die *Folk Songs* aber auch eine Hommage an die Sängerin Cathy Berberian und ihre Wandlungsfähigkeit als Interpretin, von der Berio schrieb, sie habe die elf *Folk Songs* „mit elf verschiedenen Stimmen“ gesungen.

Nur zwei Jahre nach der Uraufführung der *Folk Songs* ging die Ehe der beiden endgültig auseinander. Ihre künstlerische Zusammenarbeit setzten sie jedoch fort und so war Berberian auch die Solistin bei der Uraufführung der Orchesterfassung der *Folk Songs* 1973 in Zürich mit dem Collegium Musicum, wiederum unter Berios Leitung.



Cathy Berberian und Luciano Berio bei der Aufnahme der *Folk Songs*

Vom Reiz des Differenzgefälles

Katrīna Paula Felsberga, Miguel Pérez Iñesta und Emmanuelle Bernard im Gespräch mit Sebastian Hanusa zum Programm von *Cabinet of Folksongs*

Sebastian Hanusa Wie entstand die Idee für das Konzertprogramm *Cabinet of Folksongs*, in dem ihr Berios *Folk Songs* mit der Deutschen Erstaufführung von Louis Andriessens *Letter from Cathy* von 2003 – der Vertonung eines Briefs von Cathy Berberian an Andriessen von 1964, dem Jahr der Entstehung der *Folk Songs* – und der Uraufführung von elf als Auftragswerken entstandenen Vertonung lettischer Dainas kombiniert?

Miguel Pérez Iñesta Ausgangspunkt waren die *Folk Songs*. Das Stück ist wie ein Leuchtturm innerhalb meines Werdegangs als Musiker. Ich habe sie zum ersten Mal vor über zwanzig Jahren gespielt und schon damals hat mich die Art und Weise begeistert, wie Berio als Komponist und Arrangeur mit der Volksmusik umgegangen ist. Diese wird quasi „von unten heraus“ durch die Bearbeitungen lebendig, durch die um das gesungene Wort herum komponierte Klanglichkeit. Damals schon habe ich eine enge emotionale Bindung zu den Stücken entwickelt. Und über die Jahre habe ich immer wieder in die Partitur geschaut, auch, wenn ich bei anderen Kompositionen etwas nicht ganz verstanden habe. Ich schaue immer, wenn mir etwas in einem Stück fremd oder unverständlich erscheint, wie mit einer vergleichbaren kompositorischen Fragestellung in anderen Stücken umgegangen wurde. Über die Jahre baut man sich hierfür ein Repertoire aus Referenz- bzw. Leuchtturmstücken auf, zu denen man eine enge emotionale Beziehung hat. Die *Folk Songs* gehören für mich dazu.. Ich habe sie inzwischen mehrfach dirigiert und wollte sie schon immer mit dem Zafraan Ensemble aufführen..

Emmanuelle Bernard Das Ensemble wollte die *Folk Songs* schon lange machen, auch, weil das Stück gut zu unserer Besetzung passt. Aber es ist schwer, für so ein „altes“ Stück aus den 60er Jahren Fördermittel zu bekommen, selbst wenn dieses Jahr, als äußerer Anlass auch für unser Projekt, der 100. Geburtstag sowohl von Luciano Berio wie auch Cathy Berberian gefeiert wird. Also sind wir nach dem Schneeball-Prinzip im Internet auf die Suche gegangen und auf den Daina-Schrank gestoßen, jenes Möbelstück, dass der Ethnologe Krišjānis Barons Ende des 19. Jahrhunderts bauen ließ, um abertausend von ihm gesammelte, traditionelle lettische Sprüchdichtungen und Texte zu archivieren, die Dainas. In diesen kurzen Texten, die meisten haben nur vier Zeilen, hat sich das alltägliche Leben von so unglaublich vielen einzelnen Menschen mitsamt ihrer Art, die Welt zu erfahren und zu erleben eingeschrieben. Es sind unzählige kleine Destillate menschlichen Welterlebens und der damit verbundenen Gefühle. Es ist eine bis heute lebendige Art der Kommunikation. Und es hat eine Neugier und Begeisterung bei uns geweckt, die uns immer noch trägt. Heute steht der Schrank in der Lettischen Nationalbibliothek, ist eine Art Nationalheiligtum und gehört zum Weltdokumentenerbe der UNESCO.

Miguel Pérez Iñesta Ich habe dann Katrina angerufen. Ich kannte sie von der gemeinsamen Uraufführung eines Stückes von Oscar Bianchi, die wir gemeinsam 2023 am IRCAM in Paris gemacht haben und wusste, dass sie aus Lettland stammt. Sie war sofort interessiert an einem Projekt mit und über die Dainas. Ohne dass wir bereits wussten, dass wir am Ende elf Uraufführungen von elf verschiedenen Komponist*innen machen würden. Und parallel sind wir in unserer Recherche auf Louis Andriessens *Letter from Cathy* gestoßen. Das kam wie aus dem Nichts und war ein absoluter Glücksfall. Auch dieses Stück passt für unsere Ensemble-Besetzung und steht jetzt im Zentrum des Programms wie so ein Stern, der in alle Richtungen hin ausstrahlt und vom dem aus sich die unterschiedlichen inhaltlichen Bezüge ergeben.

Sebastian Hanusa Aber zurück zu den Dainas. Katrina, welche Bedeutung haben diese für dich?

Katrina Paula Felsberga In Lettland sind die Dainas als etwas komplett Selbstverständliches präsent. Man lernt sie in der Schule und singt die Texte als Volkslieder, etwa beim großen Lettischen Liederfest, das alle fünf Jahre stattfindet. Lettland ist ja insgesamt eine „singenden Nation“. Wobei die Dainas von Barons zunächst einmal als Texte aufgezeichnet wurden, als zumeist vierzeilige, manchmal auch sechszeilige Gedichte, die er auf diesen kleinen Zetteln notiert und dann in seinem Schrank archiviert hat. Aber viele Dainas existieren auch als Liedtexte, die dann später von der Musikethnologie gesammelt wurden. So auch von meiner Mutter während ihres Studiums, während dessen sie mit musikwissenschaftlichen Exeditionen über das Land gezogen ist, um diese orale Musikkultur zu erforschen und zu dokumentieren. Durch unser Projekt habe ich aber auch noch einmal tiefer verstanden, was die Dainas mir bedeuten und wie sie Teil meiner eigenen Identität sind. Diese Tradition ist wie ein gewaltiger Fluss, über die Zeiten hinweg, und es hat etwas Magisches. Und zugleich sind diese Texte eigentlich unübersetzbar. Deswegen ist es auch so etwas Besonderes, dass Emmanuelle und Miguel, als quasi außenstehende, auf die Dainas gestoßen sind und damit etwas machen wollten.

Emmanuelle Bernard Ich glaube, dass die Faszination für diese kleinen Vierzeiler sehr viel damit zu tun hat, dass man in ihnen eine Dimension von Zeitlichkeit spürt, die über den Einzelnen hinausgeht. So wie bei einem alten Baum, der schon lange vor mir existiert hat und mich vielleicht auch überleben wird. Und so leben ja auch Texte wie die Dainas immer weiter, dadurch, dass sie über die Generationen hinweg weitergegeben werden.

Sebastian Hanusa Worin genau besteht die Herausforderung, die Dainas zu übersetzen?

Katrina Paula Felsberga Ich habe mich darüber mit Christine Circenis ausgetauscht. Sie hat die meisten Dainas für unser Projekt ins Deutsche übersetzt – parallel haben wir mit der englischen Übersetzung von Ieva Auziņa Szentivanyi gearbeitet. Eine Besonderheit der Dainas sind

zum Beispiel die zahlreichen Diminutive. Da wird etwa, wörtlich übersetzt, von „Gottchen“ statt von Gott gesprochen – und zwar zunächst in Bezug auf die vorchristlichen Götter. Im Lettischen hat das aber nichts von dieser Verniedlichung, die es im Deutschen hat und die man so auch nie verwenden würde. Es steht vielmehr für eine Art sanfter Vertrautheit in der engen Beziehung zur Natur, für eine Welterfahrung, in der das Leben immer im unmittelbaren Zusammenwirken mit der umgebenden Natur erfahren wird. Und zum anderen beziehen sich die zahlreichen poetischen Bilder und Metaphern ganz konkret auf spezifische Naturerfahrungen in Lettland, auf die Wälder, die Küste, das Klima und eine bestimmte Atmosphäre, die man mit der Landschaft dort verbindet. Und interessanterweise haben sich die Komponist*innen durchweg Dainas für die Vertonung ausgesucht, in denen es um die Natur geht, um ihren Zauber, aber auch diese kaum adäquat zu übersetzenden sprachlichen Bilder, mit denen hierüber gesprochen wird. Und nicht so sehr für jene Dainas, in denen es um das Leben, um Heirat, Liebe und Sex geht – von denen es sehr viele gibt. Anders als Berio in den *Folk Songs*.

Sebastian Hanusa Warum habt ihr die Kompositionsaufträge nicht an lettische Muttersprachler vergeben?

Miguel Pérez Iñesta Das war eine ganz bewusste Entscheidung. Wir wollten vermeiden, dass hier jemand aus seinem eigenen Wissen um die lettische Volksmusik heraus versucht, eine Rekonstruktion von einer wie auch immer gearteten historischen Musikpraxis zu unternehmen, beziehungsweise darauf zu rekurren: Imaginär in die Vergangenheit zu reisen, hundert oder mehr Jahre zurück, um dann, etwas zugespitzt formuliert, Lieder in Viertaktgruppen und klassischem Periodenbau zu schreiben. Es ging es um die Texte und das, was dort an Gefühlen, Stimmungen und Atmosphäre mitschwingt, aber auch darum, wie sich die elf Komponist*innen diese kreativ anverwandeln.

Emmanuelle Bernard Es sind einfach zwei grundlegend unterschiedliche Ansätze. Entweder sich für Volksmusik zu interessieren, diese zu studieren, vielleicht auch zu rekonstruieren. Oder als Komponist*in an der eigenen musikalischen Sprache zu arbeiten, diese zu suchen und zu entwickeln. Und das in der Konfrontation mit etwas zunächst Fremdem. Die Komponist*innen, die wir angefragt haben, hatten zumeist noch nicht viel über die Dainas gehört, waren aber sofort interessiert. Und sie haben sich gefragt: Wie begegne ich den Texten mit meiner individuellen Sprache? Wie klingt das? Und das kann natürlich musikalisch in die verschiedensten Richtungen gehen.

Sebastian Hanusa Ihr habt euch also dazu entschieden, bewusst ein Differenzgefälle innerhalb der musikalischen Textur zu provozieren und einen Prozess der Anverwandlung, in dem sich das fremde oder auch andere, sprachlich-musikalische Material in die neuen Stücke einschreibt. Etwas, dass sich so auch bei Berio findet.

Miguel Pérez Iñesta Aber in den unterschiedlichsten Abstufungen. In der *Sinfonia* verwendet er das Scherzo aus Mahlers zweiter Sinfonie als eine als solche kenntliche Folie, auf die er eine Zitatcollage aus weiterem musikalischem Zitatmaterial montiert. Hier werden auf semantischer Ebene, intellektuell wahrnehmbar für diejenigen im Publikum, die die zitierten Musikstücke kennen, Bezüge hergestellt. In den *Folk Songs* ist Berios Verhältnis zur Vorlage viel emotionaler, näher an seiner Persönlichkeit. Er spürt dem Volkliedhaften mehr nach, als dass er es kommentiert. Interessant ist zum Beispiel in dem Zusammenhang, dass er zwei der Lieder, *La donna ideale* und *Ballo*, selber als Stilkopien komponiert hat. Aber knapp zwanzig Jahre vor Entstehung der *Folk Songs*. Und es fällt nicht weiter auf, dass die beiden gar keine echten Volkslieder sind.

Katrīna Paula Felsberga Und dann gibt es noch das Lied aus Aserbaidshan, das Cathy Berberian von einer Schallplatte mit Volksmusik aus der damaligen UdSSR kannte, die sie von ihrem Vater bekommen hatte. Sie hat das Lied rein phonetisch von der Schallplatte herausgehört und Louis Andriessen, der von 1962 bis 1965 bei Berio Komposition studierte, hat es für sie transkribiert. Aber daher gibt es keine Möglichkeit, bei diesem Lied den Text wirklich korrekt zu singen.

Sebastian Hanusa Womit sich die Frage nach der Interpretation anschließt. In einer oralen Musikkultur ist man als Interpret*in ja immer auch in einem gewissen Sinne Mitkomponist*in einer durch die Praxis „weiterkomponierten“, fortgeschriebenen Musik, die sich nicht an einer Partitur als Referenzpunkt abgleichen lässt. Dadurch gewinnen das Moment der Ausführung und die Persönlichkeit der Ausführenden an Bedeutung. Nun sind auch die *Folk Songs* ausnotiert, auch wenn sie an bestimmten Stellen, zumindest in der Urauffassung für Kammerensemble – und anders als in der durchdirigierten Fassung für Orchester –, den Interpret*innen einiges an agogischer Freiheit lassen, etwas durch das Fehlen eines strengen Taktmaßes. Wie seht ihr eure Rolle als Interpret*innen?

Miguel Pérez Iñesta Grundsätzlich ist mir sehr wichtig, dass die Reproduktion einer Partitur auf der Bühne immer über das hinaus gehen muss, was dort mit Papier und Tinte geschrieben steht. Man muss sich in den Kopf der Komponisten und Komponistinnen hineinversetzen, muss verstehen, was sie sich vorgestellt und vor ihrem inneren Ohr gehört haben. Und im Fall der *Folk Songs* kommt hinzu, dass Berio hier natürlich die Stimme von Cathy Berberian im Ohr hatte, als er die Stücke für sie geschrieben hat.

Katrīna Paula Felsberga Oder ihre „elf Stimmen“, für jedes der Lieder eine. Und die persönliche Beziehung der beiden kann man dabei natürlich auch nicht komplett von ihrer Arbeitsbeziehung trennen. Die Entstehung der *Folk Songs* fällt in die Zeit, in der die Ehe der beiden zerbricht. Etwas, das auch im „Letter from Cathy“ anklingt, jenem Brief von ihr an Louis Andriessen aus genau jenem Jahr. Die beiden scheinen sich persönlich sehr nahe gestanden zu haben.

Sebastian Hanusa Andriessen hat mit der Vertonung dieses persönlichen Dokuments, in dem die Beziehungskrise zwischen Berio und Berberian auch nur zwischen den Zeilen anklingt und in der es zunächst um ihre Begegnung mit Igor Strawinsky geht, gewartet, bis Berio im Sterben lag. Cathy Berberian war bereits 1983 verstorben, Berios starb am 27. Mai 2003, die Uraufführung von *Letter from Cathy* fand am 13. Mai 2003 statt, im Teatro Ariosto in Reggio Emilia durch Cristina Zavalloni. Die Uraufführung fand im Rahmen einer von Zavalloni kuratierten Veranstaltung aus Anlass des 20. Todestages von Berberian. Aber versucht man dann als Sängerin, wenn man diese Stücke singt, zu einer imaginären Verkörperung Cathy Berberians zu werden? Und wie viel Eigenes, Persönliches legst du in deine Interpretation?

Katrina Paula Felsberga Es ist auf jeden Fall eine Herausforderung. Die verschiedenen Stücke muss man mit jeweils anderen Stimmen singen, mit einer anderen Herangehensweise, anderen Klangfarben und Ausdruckswerten, die *Folk Songs*, das Stück von Andriessen, in dem wir vielleicht meine Stimme sogar verstärken werden, und natürlich auch die höchst unterschiedlichen Vertonungen der Dainas. Und gleichzeitig bleibe ich mir auch selber treu. Ich werde nicht versuchen, in der „Rolle“ einer Cathy Berberian aufzugehen, was so auch gar nicht möglich ist. Sie war Mezzosopranistin, ich bin Sopran – was für die Interpretation der *Folk Songs* keinerlei Problem darstellt, so wie diese gesetzt sind. Jedoch habe ich mich mit ihrer Art zu Singen auseinandergesetzt. Der Reiz entsteht aber für mich auch eher aus dem Spiel zwischen Anverwandlung und Distanznahme heraus, aus einer künstlerisch produktiven Differenz dazwischen, eine fremde Identität anzunehmen und sich dabei aber immer selber treu zu bleiben.

Letter from Cathy – Werkkommentar

Als ich in den früher 60er Jahre in Mailand bei Luciano Berio Komposition studiert habe, habe ich auch mit Cathy Berberian, die damals mit ihm verheiratet war, für Proben, Konzerte und Rundfunkaufnahmen zusammengearbeitet. Vor einem Jahr bat mich Cristina Zavalloni, ein Lied für sie für das Berberian-Projekt von I Teatri in Reggio Emilia zu komponieren.

Cristina, für die ich bereits mehrere andere Stücke geschrieben hatte, ist die erste Sängerin seit Cathy Berberian, die dieselbe Musikalität und Flexibilität besitzt und in der Lage ist, vergleichbar die Grenzen der verschiedenen Gesangsstile zu überschreiten. Deshalb beschloss ich, die etwa 30 Briefe und Postkarten, die ich von Cathy Berberian aufbewahrt hatte, durchzulesen, um einen geeigneten Text für das Stück zu finden. Ich wählte den Brief, in dem Cathy von ihrem Treffen mit Strawinsky (der in diesem Brief Französisch spricht) erzählt, bei dem er beschloss, eine Version von *Elegy for J.F. Kennedy* für sie zu schreiben.

Obwohl einige Teile des Briefes etwas persönlich und, man könnte sagen, berührend sind, entschied ich mich, den Brief in seiner ungekürzten Form zu verwenden.

Louis Andriessen
(Mai 2003)

LUCIANO BERIO

Folk Songs

Black is the colour Schwarz ist die Farbe (USA)

Black, black, black is the colour of my true
love's hair
His lips are something rosy fair
The sweetest smile and the kindest hands
I love the grass whereon he stands

*Schwarz ist die Farbe der Haare meines
wahren Geliebten,
Seine Lippen sind was Rosig-Schönes,
Das süßeste Lächeln und die gütigsten Hände;
Ich liebe das Gras, auf dem er steht.*

I love my love and well he knows
I love the grass whereon he goes
If he no more on earth will be
'T will surely be the end of me

*Ich liebe meinen Liebsten, und er weiß es
wohl,
Ich liebe das Gras, auf dem er geht;
Wenn er eines Tages nicht mehr auf Erden ist,
Wird das ganz sicher mein Ende sein.*

Black, black, black is the colour of my true
love's hair
His lips are something rosy fair
The sweetest smile and the kindest hands
I love the grass whereon he stands

*Schwarz ist die Farbe der Haare meines
wahren Geliebten,*

*Seine Lippen sind was Rosig-Schönes,
Das süßeste Lächeln und die gütigsten Hände;
Ich liebe das Gras, auf dem er steht.*

I wonder as I wander *Ich frage mich während ich wandere* (USA)

I wonder as I wander out under the sky,
How Jesus our Savior did come for to die
For poor orn'ry people like you and like I.
I wonder as I wander out under the sky.

*Ich frage mich, während ich wandere unter
dem Himmel:
Wie kommt es, dass Jesus unser Heiland starb
Für arme, gewöhnliche Leute wie dich und mich,
Das frage ich mich, während ich unterm Himmel
wandere.*

When Mary birthed Jesus, 'twas in a cow stall
With wise men and farmers and shepherds and all.
But high from the Heavens a star's light did fall,
And the promise of ages it did then recall.

*Als Maria Jesus gebär, geschah das in einem
Kuhstall,
Mit Weisen und Bauern und Hirten und allem,
Doch vom Himmel droben fiel Sternenlicht,
Ein uraltes Versprechen, das damit gehalten
wurde.*

If Jesus had wanted for any wee thing,
A star in the sky, or a bird on the wing,

Or all of God's angels in heaven for to sing,
He surely could have had it, 'cause he was
the King.

*Hätte Jesus sich die kleinste Kleinigkeit
gewünscht,
Einen Stern am Firmament oder einen
Vogel im Flug
Oder dass alle Engel Gottes im Himmel
für ihn singen,
Das hätte er haben können, denn er
war der König.*

Loosin yelav
Der Mond ist aufgegangen
(Armenien)

Loosin yelav ensareetz
saree partzaer gadareetz
shegleeg megleeg yeresov
paervetz kedneen loosnidzov.

*Der Mond ist aufgegangen über dem Hügel,
Über der Kuppe des hohen Berges,
Mit seinem rosaroten Gesicht,
Und spendet dem Erdboden ein Meer von
Licht.*

Jan a loosin
Jan ko loosin
Jan ko gaelor sheg yereesen.

*Du lieber Mond
Mit deinem lieben Licht,
Deinem lieben, rosig-runden Gesicht!*

Xavarn arten tchegatzav
oo el kedneen tchegatzav

loosni loosov halatzvadz
moot amberi metch maenadz.

*Zuvor herrschte noch Dunkelheit,
Breitete sich aus über dem Erdboden,
Vom Mondlicht wurde sie vertrieben,
In den düsteren Wolken verschwand sie.*

Jan a losin
Jan ko loosin
Jan ko gaelor sheg yereesen.

*Du lieber Mond
Mit deinem lieben Licht,
Deinem lieben, rosig-runden Gesicht!*

Rossignolet du bois
Kleine Nachtigall des Waldes
(Frankreich)

Rossignolet du bois,
Rossignolet sauvage,
Apprends-moi ton langage,
Apprends-moi-z à parler,
Apprends-moi la manière,
Comment il faut aimer.

*Kleine Nachtigall des Waldes,
Kleine wilde Nachtigall,
Bring mir deine Sprache bei,
Bring mir bei, sie zu sprechen,
Bring mir die Art bei,
Wie man lieben soll.*

Comment il faut aimer
Je m'en vais vous le dire,
Faut chanter des aubades
Deux heures après minuit,

Faut lui chanter: „La belle,
C'est pour vous réjouir.“

*Wie man lieben soll,
Das werde ich dir sagen:
Man muss ein Ständchen singen
Zwei Stunden nach Mitternacht,
Man muss zu ihr singen: „Meine Schöne,
Damit will ich dir eine Freude bereiten.“*

On m'avait dit la belle,
Que vous avez des pommes,
Des pommes de renettes
Qui sont dans vot' Jardin.
Permettez-moi la belle,
Que j'y mette la main.

*Man hat mir gesagt, meine Schöne,
Dass du Äpfel hast,
Renneten-Äpfel,
Die in deinem Garten sind.
Erlaube mir, meine Schöne,
Das ich Hand daran lege.*

Non je ne permettrai pas
Que vous touchiez mes pommes,
Prenez d'abord la lune
Et le soleil en main,
Puis vous aurez les pommes
Qui sont dans mon Jardin.

*Nein, ich erlaube nicht,
Dass du meine Äpfel anrührst,
Nimm erst den Mond
Und die Sonne in die Hand,
Dann bekommst du die Äpfel,
Die in meinem Garten sind.*

A la femminisca Auf Frauenart

(Sizilien)

E signuruzzu miù faciti bon tempu
Ha iu l'amanti miu 'mmezzu lu mari
L'arvuli d'oru e li ntinni d'argentu.
La Marunnuzza mi l'av'aiutari
Chi pozzanu arrivaeri 'nsarvamentu
E comu arriva 'na littra ma fari
Ci ha mittiri du duci parole
Comu ti l'ha passatu mari mari?

*He, lieber Gott, mach gutes Wetter,
Denn mein Liebster ist auf hoher See,
Der Mast aus Gold, die Rahen aus Silber.
Die Muttergottes soll ihm helfen,
Damit sie sicher zurückkehren können,
Und wenn ein Brief kommt, muss ich antworten
Und zwei süße Worte reinschreiben;
Wie geht's dir da, mitten auf dem Meer?*

La donna ideale Die ideale Frau

(Italien)

L'ómo chi mojer vor piar,
De quatro cosse de'espia.
La primiera è com'èl è naa,
L'altra è de l'è ben accoustumaa,
L'altra è como el è formaa,
La quarta è de quanto el è dotaa.
Se queste cosse ghe comprendi
A lo nome de Dio la prendi.

*Will ein Mann sich eine Frau nehmen,
Dann muss er auf vier Dinge achten.
Zuerst, wie ihre Herkunft ist,*

*Zweitens, ob sie Manieren hat,
Drittens, wie sie von Gestalt ist,
Viertens, wieviel die Mitgift ist.
Wenn sie diese Dinge erfüllt,
Dann, in Gottes Namen, nimm sie.*

Ballo
Tanz
(Italien)

**Amor fa disviare li più saggi
E chi più l'ama meno ha in sè misura
Più folle è quello che più s'innamora.**

*Die Liebe lässt die Weisesten vom Weg
abkommen,
Und je mehr man liebt, desto weniger
Verstand hat man,
Am verrücktesten ist der, der am ver-
liebtesten ist.*

**Amor non cura di fare suoi dannaggi
Co li suoi raggi mette tal calura
Che non può raffreddare per freddura**

*Die Liebe kümmert es nicht, was sie anrichtet,
Mit ihren Pfeilen verbreitet sie solches Fieber,
Dass es selbst in der Kälte nicht abkühlt.*

Motettu de tristura
Motette von der Traurigkeit
(Sardinien)

**Tristu passirillanti
Comenti massimillas.
Tristu passirillanti
E puita mi consillas
A prangi po s'amanti?**

*Taurige Nachtigall,
Wie sehr ähnelst du mir.
Taurige Nachtigall,
Warum rätst du mir,
Um den Geliebten zu weinen?*

**Tristu passirillanti
Cand'happess interrada
Tristu passirillanti
Faimi custa cantada
Cand'happess interrada.**

*Taurige Nachtigall,
Wenn ich begraben bin,
Taurige Nachtigall,
Dann sing mir dieses Lied;
Wenn ich begraben bin.*

Malurous qu'ò uno fenno
Unglücklich ist, wer ein Weib hat
(Frankreich)

Malurous qu'ò uno fenno
Malurous qué n'ò cat!
Qué n'ò cat n'en bou uno
Qué n'ò uno n'en bou pas!
Tradèra, ladèri dèrèro
Ladèra, ladèri dèra.

*Unglücklich ist, wer ein Weib hat,
Unglücklich, wer keins hat!
Wer keines hat, der wünscht sich eins,
Wer eines hat, der wünscht sich keins!
Tradèra, tralala tralala
Ladèra, tralala tralala.*

Urouzo lo fenno
Qu'ò l'omé qué li cau!
Urouz' inquèro maito
O quèlo qué n'ò cat!
Tradèra, ladèri dèrèro
Ladèra, ladèri dèra.

*Glücklich das Weib,
Das den Mann hat, den sie will!
Glücklicher noch diejenige,
Die keinen hat!
Tradèra, tralala tralala
Ladèra, tralala tralala.*

Lo fiolaire
Die Spinnerin
(Frankreich)

Ton qu'èrè pitchounèlo
Gordavè loui moutous,
Ti lirou lirou ... la la diri tou tou la lara!

*Als ich ein kleines Mädchen war,
Hütete ich die Schafe,
Liru liru liru ... liru la diri tu tu la lara.*

Obio n'ò counoulhèto
È n'ai prèss u postrou.
Ti lirou lirou ... la la diri tou tou la lara!

*Ich hatte einen kleinen Stab,
Und rief einen Hirten herbei.
Liru liru liru ... liru la diri tu tu la lara.*

Per fa l'obiroudèto
Mè domound' un poutou.
Ti lirou lirou ... la la diri tou tou la lara!

*Fürs Hüten meiner Herde
Bat er mich um einen Kuss.
Liru liru liru ... liru la diri tu tu la lara.*

È ièu soui pas ingrate
Èn lièt d'un n'in fau dous!
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!

*Aber ich wollte nicht undankbar sein:
Statt einem gab ich ihm zwei!
Liru liru liru ... liru la diri tu tu la lara.*

Azerbaijan love song

(Aserbaidshchan)

Da maesden bil de maenaes
Di dilamnanai ai naninai

Go shadaemae hey ma naemaes yar
Go shadaemae hey ma naemaes
Sen ordan chaexman boordan
Tcholoxae mae dish ma naemaes yar
Tcholoxae mae dish ma naemaes

Kaezbe li nintché dirai nintché
Lebleri gontchae derai gontchae
Kaezbe linini je deri nintché
Lebleri gontcha de le gontcha

Na plitye korshis sva doi
Ax kroo gomshoo nyaka mae shi

Ax pastoi xanaem pastoi
Jar doo shi ma nie patooshi

Go shadaemae hey ma naemaes yar
Go shadaemae hey ma naemaes
Sen ordan chaexman boordan
Tcholoxae mae dish ma naemaes yar
Tcholoxae mae dish ma naemaes
Kaezbe li nintché dirai nintché
Lebleri gontchae derai gontchae

Nie didj dom ik diridit
Boost ni dietz stayoo xaxadit
Ootch to boodit ai palam
Syora die limtchésti snova papalam

*Der Text des aserbaidshchanischen Liedes ist die
phonetische Umschrift einer Schallplattenaufnahme.
Der Text ist nicht zu übersetzen.*



LOUIS ANDRIESSEN

Letter from Cathy

April twenty-seventh, nineteen sixty-four

Dear Louis,

Do not worry about me. Sometimes bad situations can change one's life into a better one. Thank God I have passed the worst part. Being back in Europe, and Milan, has made everything else seem like a nightmare that I want to forget as soon as possible.

In the meantime, I am working like a beaver.

Concerning my concerts in Los Angeles: Stravinsky came especially to hear me do "Circles". We went the next night to his home for dinner. He kissed my hand and both cheeks and said I was marvelous, etcetera and that my voice was "peut-être trop unique pour écrire la musique pour elle – après tout, si vous n'y êtes pas, qui pourra le faire?"

A lovely compliment but it cut my legs short since I had been aiming to ask him to write a small piece. He had just finished a piece for baritone and three clarinets which he said I could do fantastically. Three days later Robert Craft said that Stravinsky decided to change the piece for me: mezzo soprano and three flutes! I just heard today that the new version is already finished and that I will perform it in New York in November, at the same time that I will do the other Stravinsky pieces for Columbia Records. Not bad, huh! I miss Amsterdam and its wonderful streets and fantastic people and Louis and Jeanette and Hotel Cok, bami goreng and beefsteak tartare.

... I send you both my blessing and Love

Cathy



Louis Andriessen

CABINET OF FOLKSONGS

CLAIRE-MÉLANIE SINNHUBER

Dzirdam/Dziedam für Sopran, Klarinette und Viola

Das von mir ausgewählte Daina beschreibt die Klänge bei der Arbeit in der Mühle: das Reiben der Mühlsteine, das Klappern des Babillards (jenes Teils, der beim Durchlaufen des Getreides tickt) und den Gesang der Müllerin – der nur eine Stimme unter den vielen Geräuschen der Mühle ist. Um diese „drei lieben Stimmen“ zu verkörpern, habe ich drei Interpreten ausgewählt, deren Klangfarben sich wechselweise vermischen oder voneinander lösen können, so dass sich – in einer regelmäßigen Pendelbewegung –, sanft und in Zyklen, eine Polyphonie entfaltet.

Klausaities, kas gribat,
Trīs balstiņas maltuvē:
Rūc dzirnavas, kladz milniņš,
Dzied ar' pati malējiņa.

*Listen ye, all who wish,
Three dear voices in the shed:
Mill is purring, handle clanking,
Milling lassie too is singing.*

*Höret, wer es hören will,
Drei Stimmen in der Mühle:
Es brummt das Mühlwerk, es klappert die Kurbel,
Und die Müllerin selbst singt auch.*

YOAV PASOVSKY

Silv'ry rain für Sopran und zehn Instrumente

Mein Stück ist ein Versuch, ein inneres Klangbild nachzuzeichnen, das durch die Daina hervorgerufen wird. In diesem Lied erwacht die Natur in zarten, schimmernden Details zum Leben: Silberne Tropfen fallen sanft in der Nacht der Wintersonnenwende, und selbst die kleinsten Wacholderzweige glänzen und schwingen, als wären sie von innen heraus erleuchtet. Mich hat die stille Magie dieser Szene fasziniert, in der Natur und Ritual in einem Moment zerbrechlicher Schönheit zusammentreffen. Die Musik versucht nicht, die Daina direkt nachzuerzählen, sondern ihre Atmosphäre einzufangen: die Stille des Winters und das Funkeln des Lichts auf Tau und Rauhreif.

Sidrabiņa lietiņš līja
Ziemassvētku vakarā;
Visi sīki kadiķīši
Sidrabiņu vizināja.

*Silv'ry drops sprinkled softly
Right on Winter Solstice Eve;
All the tiny jun'per wiglets
Sparked silvery as they swayed.*

*Feiner Silberregen rieselt
An dem Wintersonnwendabend;
Alle winzigen Wachholder
Glitzern wie von feinem Silber.*

LISA STREICH

Gullviva für Sopran und Ensemble

Ich habe mich für diese Daina entschieden, da ich mich sofort mit ihr verbunden fühlte, denn Mittsommer ist auch in Schweden ein ganz besonderer Tag. Allein schon durch das besondere Licht an diesem Tag, das sich in beiden Ländern sehr ähnlich ist, gibt es eine Verbindung zwischen ihnen. Und es gibt Traditionen wie die, einen Strauß aus sieben verschiedenen Blumen aus der Wildnis in der näheren Umgebung zu pflücken. Diese Blumen in der Mittsommernacht unter das Kopfkissen zu legen, ist eine alte schwedische Volkstradition, bei der man hofft, von seiner zukünftigen Liebe zu träumen. Die Blumen sollten in Stille gepflückt werden, und der Legende nach sieht man dann im Traum die Person, die man eines Tages heiraten wird. Die Tradition ist eine spielerische Liebeswahrsagung, die bei jungen und unverheirateten Menschen beliebt ist und ihre Wurzeln im Glauben an die magischen Kräfte der Mittsommernacht hat. Gullviva ist eine in Schweden weit verbreitete und beliebte Wildblume. Es handelt sich um eine kleine, zarte Wildblume mit leuchtend gelben Blüten, die in kleinen Büscheln an der Spitze eines hohen, dünnen Stiels wachsen. Jede Blüte hat die Form einer winzigen Glocke oder Tasse mit einem zarten orange-roten Fleck in der Mitte. Die Blüten neigen sich sanft nach unten, fast so, als wären sie schüchtern. Ich glaube, für die Schweden ist sie nicht nur eine Blume, sondern ein Symbol – für die Wiesen der Kindheit, für Mittsommerträume, für geflüsterte Wünsche, die in der Stille unter einem kaum dunkler werdenden Himmel ausgesprochen werden.

**Eļ ar Dievu, Jāņu diena,
Mēs tev' skaisti palaižam;
Nāc atkal citu gadu,
Mēs tev' skaisti saņemsim.**

*Go with God, dear Summer Solstice,
Beautifully we take leave;
Do return next year again,
We'll receive thee joyfully.*

*Geh mit Gott, Johannistag,
Wir wollen dich schön entlassen;
Komm wieder zu uns nächstes Jahr,
Wir wollen Dich schön empfangen.*

MANUELA GUERRA

Gaišumā für Sopran und Ensemble

„*Gaišumā*“ bedeutet auf Lettisch „ins Licht“. Es ist ein Stück, das das Licht durch Subtraktion gewinnt: Je dichter die Dunkelheit, desto notwendiger wird selbst ein einziger Funke. Es ist ein eindringliches Gebet, entstanden aus aufmerksamem Zuhören, einer Beziehung zu dem, was dieser Text einmal war und vielleicht noch immer ist. Die englische Übersetzung richtet sich an diejenigen, die bereit sind, sich von der Sprache „verraten“ zu lassen; die Unverständlichkeit des Lettischen legte den Grundstein für eine Perspektive der Kontemplation, fern und doch gleichzeitig verwurzelt in einer nahen, aufmerksamen Suche. Formal beugt sich der Klangraum der inneren Poesie des Textes. Alles ist offen und bewusst intim. Alles ist ein Streben nach Licht und ein unermüdliches Bemühen, es am Brennen zu erhalten. Alles ist zerbrechlich, steht aber im Dienst eines Prinzips des Widerstands. Wie Dylan Thomas schrieb: „Rase, rase wider das Erlöschen des Lichts.“

Tumsa, tumsa, kas par tumsu!
Es par tumsu nebedāju;
Dieviņš manim biedru nāca,
Mēnestīna gaišumā.

Dark, it's dark, who cares it's dark!
I care not that it is dark:
Deargod is my fellow trav'ler
By the light of the sweet moon.

Dunkel, Dunkel, welch ein Dunkel,
Ich sorge mich ums Dunkel nicht;
Der liebe Gott ist mein Gefährte
In des guten Mondes Licht.

IAN ANDERSON

HORSE DENTIST für Ensemble

Der Titel *HORSE DENTIST* stammt aus einer Folge der klassischen irischen Sitcom *Father Ted*, in der die Priester Ted Crilly und Dougal McGuire mit einem wirklich schrecklichen Song namens *My Lovely Horse* am Eurovision Song Contest teilnehmen. Der Song enthält die unvergesslichen Zeilen: „Ich möchte dich mit Zuckerwürfeln überschütten und mit dir über Zäune springen / jeden Tag deine Hufe polieren und dich zum Pferde Zahnarzt bringen“. In der Folge haben die Priester auch einen gemeinsamen Traum hinsichtlich des Songs. Sie erwachen panisch und verkünden: „Wir müssen dieses Saxophon-Solo loswerden“.

Diese Daina zeigt uns das Bild eines Schmieds, der obsessiv fabelhafte Hufeisen aus „feinstem Stahl“ für sein geliebtes Pony herstellt, damit es stolz im Ausland herumstolzieren kann. Das ist gleichzeitig voller Bewunderung, süß, kleinlich, obsessiv, leicht manisch, latent lächerlich und auf entzückende Weise camp. Unser Schmied wird nicht ruhen, bis er sicher ist, dass sich alle Köpfe nach ihm umdrehen, alle Zungen hängen bleiben, Fremde sich verlieben und Männer wegen des fabelhaftesten Ponys weinen, das das Königreich je gesehen hat.

Und so singt das Ensemble seinen Beschwörungszauber über den Schlägen des Schmiedehammers, die sich durch eine Art Alchemie allmählich in einen herrlich campigen Beat verwandeln, zu dem das Pony „die Funken sprühen lässt“.

Und dieses Mal, Ted, werden wir das Saxophon-Solo nicht los.

Apkaustīju kumeliņu
Tēraudiņa pakaviem;
Lai tas man guni šķīla
Svešu zemi staigājot.

*Shoe the feet of pony dearest
With shoes of the finest steel
So that he would make sparks fly
Travelling in foreign lands.*

*Ich habe mein Pferdchen beschlagen
Mit Hufeisen aus Stahl;
Dass es mir Funken schlägt
Beim Traben durch fremde Lande.*

ZEYNEP GEDIZLIOĞLU

Lēni, lēni für Sopran und Saxophon

Als ich mit dem Komponieren dieser Miniatur anfang, fokussierte sich mein Interesse mehr und mehr auf die allererste Phrase der von mir ausgesuchten Daina: „Lēni, lēni (...)“ Die Art, wie die Sängerin die Worte ausspricht, die Wendungen, die ihre Stimme dabei nimmt, Glissandi, die beim genauen Hinhören wahrnehmbar werden, eine gewisse Elastizität: Dies gab, neben weiteren Dingen, ein anregend-reiches Material an Spielmöglichkeiten. Ich, wie ein Kind, wenn es sich eine kurze Phrase aufsucht und sie komponierend / improvisierend singt (und / oder vice versa) und singend wiederholt. Dabei spielt das Spiel mit genau dieser Wiederholung eine wesentliche Rolle, nicht die Wiederholung selbst, sondern „das Spiel“ damit. Ich behandle die Phrase „lēni lēni“ („slowly slowly“) als Gegenstand eines Spiels, mache sie zum Anlass der Wiederholung – ganz am Anfang des Stückes, in einer scheinbaren Gleich-und-Regelmässigkeit, die einer einzelnen Ausdehnung des Wiederholten (im Fokus auf dessen Tonhöhe in der selben Lage) entgegengesetzt ist. Variieren, Mitgehen, Unterstreichen, Imitieren, sich Bloßstellen, auf-sich-selbst-Beharren. Dabei passiert alles innerhalb einer Konstruktion, die mit unterbrechenden und anhaltenden Stellen durchlöchert ist – zum Teil von mehrtönigen Saxophonklängen oder von geräuschklanglichen, in gewisser Unstabilität festgenagelten Bewegungen.

Lēni, lēni, pamazām,
Vedu laisku druviņā:
Ar maizītes gabaliņu,
Ar jauko valodiņu.

*Slowly, slowly, bit by bit,
Brought the lazy lass to work:
With a little piece of bread,
With that gentle loving talk.*

*Langsam, langsam, ganz gemächlich
Führ den Faulpelz ich ins Feld:
Mit einem guten Stückchen Brot,
Mit manchem liebevollen Wort.*

SAMIR ODEH-TAMIMI

Parakendísis für Violine solo

Der Titel Parakendísis (παρακεντήσεις) stammt aus dem Griechischen und bedeutet „ein Durchstoßen“. Ursprünglich medizinisch – das Öffnen eines Hohlraums – wird der Begriff hier auf Erdschichten, Atmosphäre und Klang übertragen. Ein Stechen, ein Eindringen – ein Akt der Spannung und Entladung.

Es redzeju vella māti
Ābelē kokledamu:
Pieci pirksti, pieci nagi,
Pieci uguns dzirkstelītes.

*I saw the devil's mother
On an apple tree; she was playing the flute,
Had five fingers, five claws,
And five sparks of fire.*

*Ich sah des Teufels Mutter
Auf einem Apfelbaum; sie blies die Flöte,
Hatte fünf Finger, fünf Klauen,
Und fünf Feuerfunken.*

Neben der Idee der Parakendísis dient dieses Gedicht als weiterer Ausgangspunkt – eine Erscheinung zwischen Vision, Mythos und Bedrohung. Ein Schweben, unstet, flirrend, spannungsgeladen. Töne, die aus Atem entstehen. Impulsive, kraftvolle Ausbrüche wechseln sich ab.

FRANÇOIS SARHAN

Daina für drei Gruppen von Ausführenden

Die Bedeutung der von mir gewählten Daina ist mehrdeutig und die unterschiedlichen Übersetzungen aus dem Lettischen ergeben verschiedenste Bedeutungen. Daher habe ich das Gedicht im Sinne eines alpträumhaften Chaos' böser Kinder interpretiert. Das Thema der bösen, gefährlichen, bösartigen Kinder wird hier von den Musiker*innen dargestellt, die einen Chor energiegeladener und chaotischer, turbulenter Kinder verkörpern.

Mazi bērni skaistu dziesmu
Vārdzināt vārdzināja;
Ielikuši vizīti,
Pa istabu vizināja.

*Little children took a fine song,
Dreadfully they did abuse it:
Stuffed it in a wood strip shoe,
Took it dragging through the house.*

*Die kleinen Kinder haben
Ein schönes Lied so abgeschwächt;
Legten es in Birkenlatschen,
Zogens im Zimmer hin und her.*

MAIJA HYNNINEN

Gludi galvu saglaudiju
für Sopran, Bassklarinette, Harfe, Violine und Viola

Von allen Dainas, die ich gelesen habe, war diese, von mir ausgewählt, mein absoluter Favorit. Sie fühlt sich mühelos an, schwebt in der Luft und strahlt sogar. Ich liebe die Botschaft, die sie vermittelt: dass wir Menschen in Harmonie mit der Natur leben und versuchen, das Gleichgewicht nicht zu stören – eine Welt, in der ich sehr gerne leben würde!

Zuerst dachte ich, es würde furchtbar schwierig sein, das Gedicht zu vertonen. Ich hatte keine Ahnung, wie man das Lettische ausspricht. Indem ich mir verschiedene Aufnahmen des Gedichts anhörte, konnte ich mir nach und nach eine Vorstellung davon machen, wie ich den Text als Material für den Gesangspart und als Grundlage für die verschiedenen Klangfarben der Musik verwenden könnte.

Ich fand, dass die Bedeutung des Textes sehr relevant für unsere Zeit ist. Und ich wollte nicht dagegen angehen, ihn zerlegen oder für irgendeine Art von Manifestation verwenden. Ich ließ ihn sich mit der Zeit entfalten, so wie es sich für die Person, die sich die Haare kämmt, anfühlen muss, wenn diese beim Laufen hinter ihr herwehen. Timbre, Harmonik und rhythmische Struktur der Musik erschaffen einen zeitgenössischen Kontext – der Text bietet eine weitere Sichtweise auf das Ganze. Vielleicht könnte die Musik auch ohne die Bedeutung der Worte zu verstehen etwas vom traumhaften Charakter des Gedichts vermitteln.

Gludi galvu saglaudiju,
Mežiņā tecēdama,
Lai biļiņš nemetās
Manu matu galiņā.

*I smoothed my hair so neatly,
As I ran through the forest green,
That the little bees might not gather
At the golden tips of my hair.*

*Glatt hab' ich mein Haar gekämmt
Als ich in den Wald gelaufen,
Dass sich Bienchen nicht verfangen
In den Enden meiner Locken.*

ĀDĀM BAJNOK

Two Dainas für Sopran und zehn Instrumente

Wann hast du das letzte Mal einen Sonnenuntergang beobachtet, ohne etwas anderes zu tun, wirklich nichts anderes?

Mir diese Frage zu stellen, hat mich zur zeitlichen Struktur dieses Stücks geführt. Ich interessiere mich für die Verbindung zwischen realer Zeit und musikalischer Zeit. Wie können die wenigen Minuten, die die Sonne braucht, um hinter dem Horizont zu versinken, die Grundlage für eine wenige Minuten lange Komposition sein?

Zwei lettische Volkstexte, beide geschrieben über das Bild eines Sonnenuntergangs auf dem Wasser. Sie sind spiegelbildlich angeordnet, der eine hell, der andere dunkel. Der Titel *noslika* bedeutet „ertrunken“, wie in „die Sontentochter ist dort ertrunken“.

Warum folkloristische Texte? Der soziale Kontext, aus dem diese Texte stammen, hatte eine ganz andere Beziehung zu den Elementen als wir heute in unserem Alltag. Das Tempo ihres Alltagslebens war sicherlich anders als das unsere. Ich möchte Musik schreiben, die uns hilft, uns mit elementaren Gefühlen, Stimmungen und Erfahrungen zu verbinden, so wie es ein Sonnenuntergang tut.

Kur, Saulīte, mājas nēmi
Vakarāi noiedama?
– Vidū jūras, uz ūdeņa,
Zelta niedres galiņā.

Sper, Pērkon, kur sperdams,
Sper avota dibenā;
Tur noslika Saules meita,
Zelta kannas mazgādama.

*Where, dear Sun, art thou at home
In the evening when thou setteth?
– Midst the sea, upon the waters,
At the tip of golden reeds.*

*Hurl your lightning bolt, Perkunos,
Into the deepest depths of the lake;
There the sun's daughter drowned,
As she washed golden jugs.*

*Wo ist Dein Haus, liebe Sonne,
Wenn Du abends untergehst?
– Inmitten des Meeres, auf dem Wasser
In den Wipfeln des goldenen Schilfs.*

*Schleudre Deinen Blitz, Perkunos
In des Sees tiefste Tiefe;
Dort ertrank die Sontentochter,
Als sie goldne Kannen wusch.*

OSCAR BIANCHI

Grüti für Sopran und zehn Instrumente

Ohne das Blendwerk und die Schnörkel, die für die klassische Poesie typisch sind, hat die Daina eine essentielle, fast skelettartige Struktur. In meiner Komposition wird dieses Gerüst zu „klangvollem Fleisch“, seine Kraft wird nachdrücklich und zugleich überraschend verstärkt, seine pathetische Dimension wird aber auch ironisiert. Der von mir gewählte Text beschwört die Härte des Lebens des kleinen Hirten herauf („Though it was hard, for whom it was hard, hard for the little shepherd“), und ich wollte diesen Charakter noch verstärken, indem ich ihm einen kurzen, von mir verfassten Text als ironischen Kontrapunkt zur Seite stellte – um diesen Zustand zu unterstreichen und gleichzeitig zu relativieren und die typischen Verwicklungen unserer Gedanken hervorzuheben, wenn wir uns selbst bemitleiden. Die Auseinandersetzung mit dem Lettischen, einer mir unbekannten Sprache, eröffnete mir eine weitere Perspektive: Gerade das anfängliche Fehlen eines semantischen Verständnisses veranlasste mich, mich auf die klanglichen und phonetischen Eigenschaften der Daina zu konzentrieren. Laute, Phoneme, Schwingungen und Rauheiten wurden zum eigentlichen Motor der Komposition, befreiten die Stimme aus den Fesseln der Bedeutung und verliehen ihr vielleicht eine direkte, fast rituelle Energie.

Lai bij' grüti, kam bij' grüti,
Grüt' mazam ganiṇam:
List no gaisa, krīt no koka,
Viss ganiṇa mugurā.

*Many folk have rough, harsh living,
Shepherd child, even worse:
Pours from skies and falls from trees,
All on top of shepherd child.*

*Mancher hat es wohl auch schwer,
Schwer hat es der kleine Hirte:
Es regnet vom Himmel und fällt vom Baum,
Gerad auf den Rücken des Hirten.*

Contorsionniste de la raison,
protectionniste de la paresse,
voyeur, loyeur, procrastinant, prépondérant,
saisie d'un succulent escamotage,
pour contredire tous vos virages.

*Contortionist of reason,
champion of laziness,
peeper, keeper, staller, taller,
seized by a delectable sleight of hand,
to outwit all your twists and turns.*

*Verrenkung der Vernunft,
Protektionismus der Faulheit,
Voyeur, Vermieter, Zauderer, Dominanter,
ergriffen von einem köstlichen Taschenspielertrick,
um all deinen Wendungen zu widersprechen.*

Oscar Bianchi

IAN ANDERSON

Der Komponist und Bratschist Ian Anderson ist Mitglied von so unterschiedlichen Ensembles wie Wooden Elephant (ein erweitertes Streichquintett, das auf Elektronik basierende Popmusikalben als großformatige, zeitgenössisch-klassische Konzertwerke adaptiert), yllwshrk (die Alternative-Rockband „Yellow Shark“), dem Berliner Sonar Quartett und dem Scottish Ballet (wo er die Position des Solo-bratschisten innehat). Anderson verbindet all diese Einflüsse in seiner Musik in dem Ansatz, Wege zu finden, um Genre Grenzen zu überschreiten und gleichzeitig die grundlegenden Charakterzüge zu bewahren, die jedes Genre für ihn so großartig machen. Ein Höhepunkt seiner künstlerischen Arbeit war für ihn, Anoushka Shankars neuestes Album Chapter III: We Return to Light für ihr Solo-Konzert bei den BBC Proms zu arrangieren, bei dem sie mit dem London Contemporary Orchestra, arrangiert für Sinfonieorchester, ihre jüngste Album-Trilogie zur Aufführung brachte.

Weiter Infos: <https://www.musiciananderson.com>

ÁDÁM BAJNOK

Der ungarische Komponist Ádám Bajnok (* 1992) interessiert sich seit jeher für Transformationsprozesse des Klanges und komplex zusammengesetzte Klangflächen, die jedoch als einheitliches Klang-Bild wahrgenommen werden. Dies weckte sein Interesse daran, wie solcherart zusammengesetzte Klänge als frei formbares Material gestaltet werden können, ähnlich der Arbeit eines Bildhauers. Er schätzt kollaborative kreative Prozesse und hat mehrere interdisziplinäre Arbeiten mit zeitgenössischem Tanz realisiert. Er ist Mitglied des Kollektiv UNRUHE. 2022 schloss er sein Masterstudium an der Universität der Künste Berlin ab, wo er Schüler von Tom Rojo Poller war. Zuvor studierte er in Budapest bei Zsolt Serei. Seine Werke wurden bei mehreren bedeutenden internationalen Festivals aufgeführt und er erhielt Aufträge von verschiedenen Ensembles. Derzeit lebt er in Berlin und unterrichtet Instrumentation und Kontrapunkt.

SAMIR ODEH-TAMIMI

Samir Odeh-Tamimis plastische und rhythmisch intensive Musiksprache entfaltet bisweilen eine archaische Kraft. Geboren in Israel kam der Komponist im Alter von 22 Jahren nach Deutschland und studierte Musikwissenschaft und Komposition. Inspiriert ist er von arabischer Musik, von der Geschichte der altorientalischen Welt und des antiken Griechenlands. Seine Werke sind regelmäßig mit namhaften Ensembles und Orchestern bei renommierten Festivals zu hören, beauftragt vom Deutschlandfunk, Saarländischen Rundfunk, Europäischen Zentrum der Künste Hellerau, WDR, Bayerischem Rundfunk/musica viva, Eclat Festival oder den Donaueschinger Musiktagen. Für die Biennale Venedig 2024 komponierte Odeh-Tamimi das Percussion Sextett Rosakron und erhielt dafür den Premio Abbiati in der Kategorie „Novità per l'Italia“.

Weitere Infos: https://de.karstenwitt.com/kuenstler_in/samir-odeh-tamimi



OSCAR BIANCHI

Oscar Bianchi ist ein italienisch-schweizerischer Komponist, der in Berlin lebt. Er studierte am Konservatorium in Mailand, am IRCAM und promovierte an der Columbia University bei Tristan Murail und George Lewis. Internationale Anerkennung erlangte er mit seiner ersten Oper *Thanks to My Eyes* (Festival d'Aix-en-Provence 2011, Regie: Joël Pommerat). Seine Werke, darunter die Kantate *Matra*, zeichnen sich durch ihre Tiefe, ihren Humor und ihr Ausdrucksvermögen aus und wurden von führenden Orchestern und Ensembles wie dem Gewandhausorchester, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem DSO Berlin, dem Ensemble Modern, JACK Quartet und dem Klangforum Wien aufgeführt. Er ist Preisträger des Rompreises, des Gaudeamus-Preises, des DAAD-Preises, des Grand Prix Sacem, des Internationalen Rostrums der Komponisten, des Villa Aurora-Preises und des Preises der Deutschen Schallplattenpreise. Er ist Professor für Komposition an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Gründer der Internationalen Akademie für junge Komponisten und Dirigenten im Tessin.

Weitere Infos: <https://www.oscarbianchi.com>

FRANÇOIS SARHAN

François Sarhan wurde 1972 im französischen Rouen geboren. Er ist Komponist, Regisseur und Autor. Sarhan unterrichtet aktuell in Linz und lebt in Wien.

Weitere Infos: <https://francoissarhan.blogspot.com>

ZEYNEP GEDIZLIOĞLU

Zeynep Gedizlioğlu, geboren in Izmir-Türkei, studierte Komposition bei Cengiz Tanc in Istanbul, Theo Brandmüller in Saarbrücken, Ivan Fedele in Strasbourg und bei Wolfgang Rihm in Karlsruhe sowie Musiktheorie bei Michael Reudenbach. Sie arbeitete beim IRCAM in Paris und Ihre Musik wurde bei internationalen Festivals wie unter dem ECLAT Stuttgart, bei Musica Straßburg, dem Beethovenfest Bonn, bei Wien Modern, den Salzburger Festspiele, den Wittener Tage für neue Kammermusik, dem Istanbul Music Festival der IKSÜ und dem Ultraschall Berlin aufgeführt. Ihre Werke wurden mehreren CDs veröffentlicht und sie wurde unter anderem mit dem Komponisten-Preis der Ernst von Siemens Musikstiftung, beim Donizetti Classical Music Awards Istanbul, mit dem Heidelberger Künstlerinnenpreis, dem Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste und dem Deutschen Musikautorenpreis der GEMA ausgezeichnet. Gedizlioğlu erhielt Stipendien für das Herrenhaus Edenkoben und das Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg und arbeitete unter anderem mit dem Sinfonie-

orchester des hr, dem Quatuor Diotima, RSO Wien, dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Intercontemporain, den Neuen Vocalsolisten Stuttgart und dem Arditti Quartett. Sie unterrichtete an der Hochschule für Musik Karlsruhe, der Bilkent Universität in Ankara und der Grieg Academy in Bergen und ist seit 2025 Mitglied der Jury für den Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart. Sie lebt als freischaffende Komponistin in Berlin.

Weitere Infos: <https://www.zeynepgedizlioglu.com>

MANUELA GUERRA

Die 1996 in Apulien geborene Komponistin Manuela Guerra setzt sich in ihrem Werk mit den poetischen, theatralischen und philosophischen Dimensionen des Klangs auseinander und ihr besonderes Augenmerk liegt hierbei auf dem Musiktheater und der Beziehung zwischen Text und Stimme. Sie studierte Komposition an der Haute école de musique de Genève und an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und promoviert derzeit im Fach Elektroakustische Komposition am Konservatorium „Umberto Giordano“ in Foggia. Ihre Musik wurde bei Festivals wie Archipel und Mixtur aufgeführt und im Tremplin de la création in der Philharmonie de Paris präsentiert. Sie hat mit Ensembles wie dem Klangforum Wien, dem Ensemble Intercontemporain und dem Ensemble Contrechamps zusammengearbeitet, und ihre Werke wurden von RTS, RAI Radio 3 und France Musique ausgestrahlt. Sie lebt und arbeitet in Rom.

Weitere Infos: <https://www.manuelaguerra.com>

MAIJA HYNNINEN

Maija Hynninen (geb. 1977) arbeitet in den Bereichen Konzertmusik, Design elektronischer Instrumente und multidisziplinäre Performances. Die Essenz ihrer Musik bilden jene einzigartigen Klangmomenten, in denen die Parameter unserer Welterfahrung leicht verändert werden, um so einen Blick auf eine andere Realität zu ermöglichen. Maijas Hynninens Musik wurde unter anderem von Radio France, dem Ensemble L'itinéraire, dem Avantil Chamber Orchestra, dem Quince Ensemble, Kyle Bruckmann, Jan Lehtola, Mirka Malmi und Eija Kankaanranta gespielt und in Auftrag gegeben. Sie war bei zahlreichen Festivals in Finnland und im Ausland zu Gast, darunter Music Nova Helsinki, Nordic Music Days, San Francisco Tape Music Festival, hcmf//, NYCEMF, ISCM und Rainy Days Festival. Maija hat einen Dokortitel in Komposition von der UC Berkeley und dem CNMAT, wo sie bei Franck Bedrossian, Carmine Cella und Edmund Campion studierte. Zuvor studierte sie an der Sibelius-Akademie bei Paavo Heininén und machte gleichzeitig ein Violindiplom an der Norwegischen Musikakademie. Für weiterführende Studien im Bereich der Elektronik hat sie am IRCAM gearbeitet.

Weitere Informationen: <https://www.maijahynninen.com>

YOAV PASOVSKY

Yoav Pasovsky studierte Komposition an der Universität der Künste Berlin. In seinen Werken setzt er sich mit Themen wie Wahrnehmung und kognitive Prozesse, Intermedialität sowie dem Spannungsfeld zwischen Kreativität, Technologie und Wissenschaft auseinander.

CLAIRE-MÉLANIE SINNHUBER

Claire-Mélanie Sinnhuber wurde 1973 geboren und studierte Komposition am Pariser Konservatorium sowie am IRCAM. Sie war Preisträgerin der Villa Kujoyama 2008 und Stipendiatin der Villa Medici 2010 und 2011. Ihr präziser, lebhafter und transparenter Stil, der von Einfühlungsvermögen und Witz geprägt ist, entsteht aus der intensiven Zusammenarbeit mit ihren Interpret*innen. Sie schreibt für alle Genres, vom Solo- bis zum Orchesterwerk, für die Kombination von akustischen und elektronischen Instrumenten wie für die Oper. Ihre Musik wird in Frankreich und im Ausland von Interpreten wie dem Ensemble Intercontemporain, dem Orchestre National de France, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Bruxelles und dem Chor Radio France gespielt. Ihre Arbeit wurde mit dem Prix Georges Enesco der Sacem (2007), dem Prix Hervé Dugardin der Sacem (2017), dem Prix Nadia et Lili Boulanger der Académie des Beaux-Arts im Jahr 2021 und dem Grand Prix der Sacem im Jahr 2021 ausgezeichnet.

Weitere Infos: <https://clairemelaniesinnhuber.com>

LISA STREICH

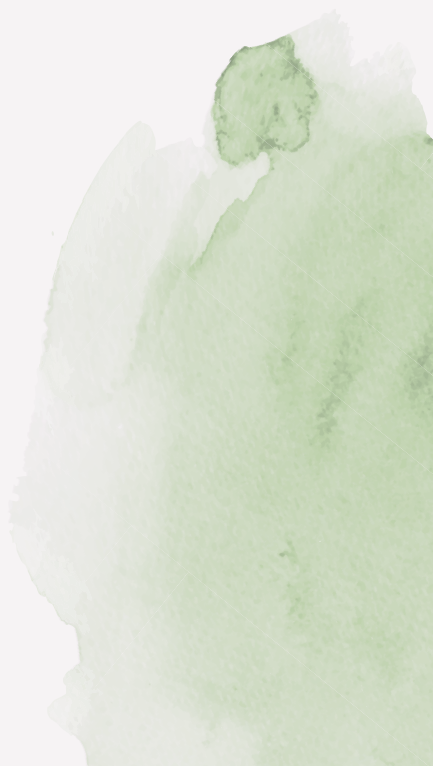
Lisa Streich, geboren 1985 im schwedischen Norra Råda, studierte Komposition und Orgel in Berlin, Stockholm, Salzburg, Paris und Köln. Ihr Musik „schreie nicht, aber wisse wie kaum eine andere zu verletzen“ schrieb Helmut Failoni zu ihrem Werk, das ein breites Spektrum von Kompositionen für instrumentale und vokale Besetzungen umfasst einschließlich von Stücken für ihre eigenes, motorisiertes Instrumentarium. Streich hat unter anderem mit Kirill Petrenko, Alan Gilbert und Matthias Pintscher zusammengearbeitet und erhielt Kompositionsaufträge vom Lucerne Festival, den Berliner Philharmonikern, dem NDR Elbphilharmonie Orchestra, dem Schwedischen Rundfunkchor, dem Göteborg Symphony Orchestra, dem Ensemble Intercontemporain und der Shizuoka Concert Hall. Sie wurde unter anderem mit dem Orchesterpreis der Anne-Sophie Mutter-Stiftung, dem Ernst von Siemens Kompositionspreis und dem Hindemith Preis ausgezeichnet und war Trägerin eines Stipendiums der Villa Massimo in Rom. Alan Gilbert schreibt zu ihrer Musik: „Lisa Streich hat ihre eigene Stimme. Die Musiker*innen nehmen unmittelbar die Qualität ihrer Musik wahr und spüren das Eigene in ihrem Werk.“

Weitere Infos: <https://www.lisastreich.se>

KATRĪNA PAULA FELSBERGA

Die lettische Sopranistin Katrīna Paula Felsberga ist in der Oper ebenso zu Hause wie im Liedgesang und der zeitgenössischen Musik. Höhepunkten ihrer Arbeit waren zuletzt das Rollendebüt als Nella in Giacomo Puccinis *Gianni Schicchi* beim Verbier Festival an der Seite von Bryn Terfel sowie der erste Preis beim Internationalen Kammermusikwettbewerb „Franz Schubert und die Moderne Musik“ in Graz. An der Lettischen Nationaloper trat sie als Emilia in Händels *Flavio*, Adina in *Donizettis L'elisir d'amore* und als Zerlina in Mozarts *Don Giovanni* auf. Im Konzertbereich war sie daneben im Berliner Pierre Boulez Saal sowie im Konzerthaus Berlin zu erleben, wo sie mit den Pianist*innen Julius Drake, Malcolm Martineau, Graham Johnson und Agnese Egliņa zusammenarbeitete. Katrīna Paula Felsberga trat bei Festivals wie dem Heidelberger Frühling, dem Kissinger Sommer und dem Festival ARENA auf. Im Bereich der zeitgenössischen Musik arbeitete sie mit dem Ensemble Modern und dem Ensemble L'itinéraire sowie mit Komponisten wie, unter anderem, Christian Jost, Oscar Bianchi und Manfred Trojahn zusammen und trat am IRCAM in Paris und beim Berliner Festival MaerzMusik auf.

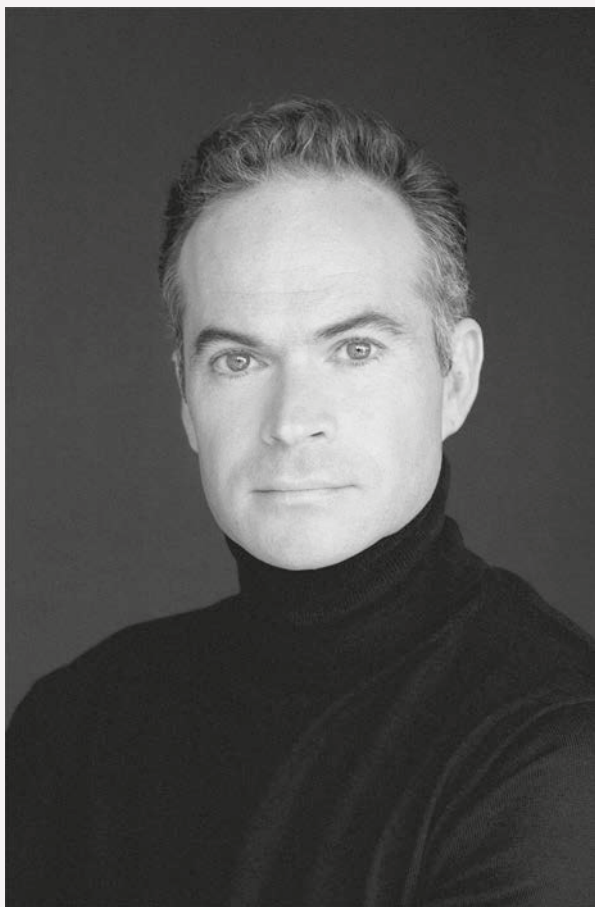
Weitere Infos: <https://www.felsberga.com>



MIGUEL PÉREZ IÑESTA

Inspiziert vom Erzählpotential des Raumes und mit einem Verständnis des Klanges als poetischem Mittel fühlt sich der Dirigent Miguel Pérez Iñesta in Theater-, Ballett- und Opernkontexten zu Hause. Das szenische Konzert und die zeitgenössische Oper waren dabei zuletzt besonders in seinem Fokus gewesen. Er arbeitete u.a. mit dem Tonhalle Orchester Zürich, der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, dem Sinfonieorchester des WDR Köln und dem Orchester der Opéra de Lyon. 2022 arbeitete er mit Mitgliedern der Münchner Philharmoniker an einem Programm rund um Julius Eastmans *Feminine* und im selben Jahr gab er sein Debüt mit der Akademie für Alte Musik Berlin. Im folgenden Jahr arbeitete er mit dem Haydn Orchester des Staatstheater Bozen, gastierte mit der Kammerakademie Potsdam beim BeethovenFest Bonn, mit dem Zafran Ensemble beim Ultraschall Festival Berlin, mit dem WDR Sinfonieorchester im Konzerthaus Dortmund und mit Georg Friedrich Haas Oper *Bluthaus* an der Opéra de Lyon. Dorthin kehrte er im Folgejahr mit der musikalischen Leitung von Giorgio Battistellis Oper *7 Minuti* zurück. In der Saison 25/26 gibt er sein Debüt mit dem Orchestre de l'Opéra de Marseille. Als Gründungsmitglied und künstlerischer Leiter (von 2012 bis 2017) des Zafran Ensembles arbeitete Miguel Pérez Iñesta mit Komponist*innen wie Helmut Lachenmann, Pierre Boulez, Tristan Murail, György Kurtág, Sofia Gubaidulina, Elena Mendoza, Stefan Keller, Eres Holz, Chaya Czernowin, Johannes Schöllhorn, Héctor Parra, Peter Eötvös, Oscar Bianchi oder Samir Odeh-Tamimi zusammen. Miguel Pérez Iñesta studierte Klarinette, Klavier und Ballett in Asturien und Dirigieren an der Universidad de Alcalá de Henares in Madrid, bevor er nach Berlin ging, wo er seine Studien an der Musikhochschule Hanns Eisler und an der Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker abschloss.

Weitere Infos: <https://miguelperezinesta.com>



ZAFRAAN ENSEMBLE

Zafran steht für Musik, die das heutige Leben in all ihren Facetten reflektiert. Ein Markenzeichen des Ensembles sind dramaturgisch klug konzipierte Programme, aber auch inszenierte Konzerte oder immersive Formate, in denen eine Verknüpfung mit Kunstrichtungen wie Theater, Performance, Installation und Tanz stattfindet. Sein zehnjähriges Bestehen nahm das Ensemble zum Anlass, eine zehnteilige Konzertreihe zu gestalten, die wichtige Berliner Uraufführungen seit Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* in künstlerische Zusammenhänge stellte. Das Hybrid-Projekt *Binary Soundscapes 2022* ist Teil der *Zafaari App* geworden, in der man sich in einer Landschaft gezielt den Zafran-Instrumenten akustisch nähern kann. Im letzten Jahr erschien das gemeinsam mit François Sarhan entwickelte Kartenspiel *LOG BOOK*, das mit seinem besonderen Format zu einem der Merkmale des Ensembles geworden ist. Seit 2023 findet die Reihe *On the Road* im Dock 11 statt, bei der die Musiker*innen ihre Lieblingsstücke präsentieren. 2025 debütierte das Ensemble gemeinsam mit Rimini Protokoll am Skirball Centre in New York.

Weitere Infos: <https://zafranensemble.com>



Vorschau

22. November 2025, Heimathafen Neukölln
Analogies • Musiktheater von François Sarhan
Zafran Ensemble
Im Rahmen von BAM! 2025

6. Dezember 2025, Kurtheater Baden
All Right. Good Night • Ein Stück über Verschwinden und Verlust
RIMINI PROTOKOLL, Helgard Haug, Barabara Morgenstern, Zafran Ensemble

18. Januar 2026, Radialsystem Berlin
Deep Siesta (UA) • Kammer-Höroper von Amen Feizabadi
Zafran Ensemble, Neue Vokalsolisten Stuttgart
Im Rahmen von Ultraschall Berlin 2026

Weiter Infos: <https://zafranensemble.com>

Impressum

Bildnachweise: S. 2, 6: unbekannt, Courtesy Cristina Berio, S. 18, 40: Didzis Grodzys, S. 20: Pieter Boersma, S. 36: Simona Skrebutėnaitė, S. 37: Neda Navas, S. 38: Anton Tal

Quellennachweis:

Die lettischen Originaltexte der Dainas sind entnommen aus:

Dainas – Wit and Wisdom of Ancient Latvian Poetry Volume II, edited, translated and commented by Ieva Auziņa Szentivanyi, Latvian Wisdom 2021

Ádám Bajnok: S. 13; Oscar Bianchi: S. 93; François Sarhan: S. 101; Lisa Streich: S. 302; Yoav Pasovsky: S. 303; Zeynep Gedizlioğlu: S. 334;

Dainas – Wit and Wisdom of Ancient Latvian Poetry Volume III, edited, translated and commented by Ieva Auziņa Szentivanyi, Latvian Wisdom:

Claire-Mélanie Sinnhuber: S. 123/124; Maija Hynninen: S. 252; Ian Anderson: S. 286; Manuela Guerra: S. 297

Līga Lāce, Die lettischen Volkslieder, Verlag Dr. Müller, 2010:

Samir Odeh-Tamimi: S. 73; Ádám Bajnok: S. 77

Das Gedicht „**Contorsionniste de la raison**“ von Oscar Bianchi hat dieser für seine Komposition verfasst.

Die deutsche Übersetzung der Dainas aus dem Lettischen stammt von **Christine Circenis**.

Gefördert durch:



Ein Projekt des Zafran Ensemble e.V.



In Kooperation mit:





