

musica viva
CD Edition

#52

ANDRE BRASS STOCKHAUSEN

iv 18 | Flucht | In Freundschaft

FRANK REINECKE
KONTRABASS / DOUBLE BASS

fec > lmn

BRmusicaviva

BR
KLASSIK

MARK ANDRE

[1–11] **IV 18** (»Sie fürchteten sich nämlich«)

playing time 43:37

für Kontrabass [2018–21]

[1] I. 5:44 / [2] II. 5:14 / [3] III. 5:14 / [4] IV. 4:22 / [5] V. :00 / [6] VI. 0:37 /

[7] VII. 2:10 / [8] VIII. 5:06 / [9] IX. 2:49 / [10] X. 6:52 / [11] XI. 3:29

NIKOLAUS BRASS

[12–14] **FLUCHT**

playing time 10:25

Drei Sätze für Kontrabass [2009]

[12] I. bewegt, doch nicht zu schnell 3:02 /

[13] II. ruhig, innerlich bewegt, singender Fluss 4:04 /

[14] III. sehr schnell, wild, mit letzter Kraft 3:19

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

[15–25] **IN FREUNDSCHAFT**

playing time 15:20

Fassung für Kontrabass [1977/2008]

[15] Anfang: Formel 3:54 / [16] 1. Stadium: fis 0:55 / [17] 2. Stadium: f 0:56 /

[18] 3. Stadium: e 1:01 / [19] Kadenz 1: frei 1:37 / [20] 4. Stadium: dis 1:00 /

[21] 5. Stadium: d 1:07 / [22] 6. Stadium: cis 1:35 / [23] Kadenz 2: vehement

glücklich 0:31 / [24] 7. Stadium: c 1:20 / [25] Vereinigung: H 1:24

FRANK REINECKE [KONTRABASS / DOUBLE BASS]

total playing time 69:22



FRANK REINECKE
DIE METAPHYSIK DES
VERSCHWINDENS:
WO SPIELST DU HIN?

iv 18. Das leere Grab. Ort des Fehlens, der mystischen Paradoxie der Auferstehung. Der Atemlaut ist Hauptthema. Atem = Spiritus. Bogenstrich, Luft- und Holzlaut verschmelzen zu Synonymen. Die Ur-Vokale AEIOU formen den oralen Hohlraum zur spirituellen Quelle. Changierender Atem gerinnt zu metrischen Prozessionen, wie aus unverwechselbaren Einzelschlägen einer unfertigen Glocke: ist dies jenes ›Stückwerk‹, von dem Paulus im Hohelied sprach? Aus dem Metrum brechen schroffe Unmittelbarkeiten hervor, jede erzählerische Distanz fortreißend. Der Solist wird Regisseur überlagernder physiologischer Vorgänge in einem geisterhaften ›Dissemble‹ fremder, fragiler Kontrabassklänge. Fragilität, als spirituelle Quelle, als Wesen und Abwesen zugleich, subversiv und offen, ist hier bewusst komponiert. Der Interpret überwindet das ›Phantom der Spielbarkeit‹, um das Material anhand von Wahrscheinlichkeiten zu disziplinieren. Ziel ist die »Entfaltung, Gestaltung der Mehrklänge als ganz intensive Phänomene« (Mark Andre). Das Glissando vollzieht die Umkehr; hinab vom Tiefsten ins Abgründige; Der Ton zerfällt in Einzelschwingungen: Zittern der Atome. Der Choral marodiert ins Nichts. »Gott ist eine Leerheit, die man nicht füllen kann, außer mit Gott selbst« (Meister Eckhart).

Flucht, ein dramatisches »Erkenne dich selbst!«, eindringliche Mitteilung des Freundes an den Freund. Taumelnde Glissandi, wie ein laokoonisches Ringen, stehen in Extremposition zur unversehrten ätherischen Enthebung in den ewigen Kosmos der

Naturintervalle, wie eine Flucht der Harmonie vor der Harmonielehre: ein Türspalt-offener Blick ins Paradies, dem Spieler ein riskanter Hochseilakt.

In konstruktivistischer Kombinatorik erzählt *In Freundschaft* die dynamische Geschichte interagierender Motivformeln, die sich wie Personen im Auf-und-ab chromatischer Linienführungen stetig neu begegnen. Aus dieser Technik erwächst eine vielschichtige lineare Kontrapunktik. Die zeitlosen Schnittpunkte verlangen nach Zeit: hier vollzieht sich die akrobatische Körperlichkeit des Instrumentalspiels. Scheinparadox, zwischen Anziehung und Kontroverse, kommen all die agogischen Spannungsenergien ins Schwingen.

Originalbeitrag für *musica viva* / BR

FRANK REINECKE
THE METAPHYSICS OF
DISAPPEARANCE:
WHERE ARE YOU HEADING?

iv 18. The empty tomb. A place of absence, of the mystical paradox of the Resurrection. The sound of the breath is the central theme. Breath = Spirit. The bow stroke, the sound of air and the sound of wood all merge together into synonyms. The primordial vowels AEIOU shape the oral cavity into a spiritual source. Shifting breath congeals into metrical processions, as if from the unmistakable individual strikes of an unfinished bell: is this that 'fragmentary work' of which St. Paul spoke in the Song of Songs? Jagged immediacies burst forth from the metre, sweeping away all narrative distance. The soloist becomes the director of overlapping physiological processes in a ghostly 'dissemble' of strange, fragile double-bass sounds. Fragility, as a spiritual source, as both presence and absence, subversive and open, is deliberately composed here. The performer overcomes the 'phantom of playability' in order to discipline the material on the basis of probabilities. The aim is the 'unfolding, shaping of the multiple sounds as intensely vivid phenomena' (Mark Andre). The glissando completes the reversal, down from the deepest to the abysmal, where the tone disintegrates into individual vibrations: the trembling of atoms. The chorale fades into nothingness. 'God is a void that cannot be filled, except with God himself' (Meister Eckhart).

Flucht ("Escape"), a dramatic "Know thyself!", an urgent message from friend to friend. Tumbling glissandi, like a Laocoön-esque struggle, stand in stark contrast to the unblemished ethereal elevation into the

eternally youthful cosmos of natural intervals, like harmony's flight from the theory of harmony. A glimpse through a crack in the door into paradise, and a risky tightrope walk for the performer.

In constructivist combinatorics, *In Freundschaft* ("In Friendship") tells the dynamic story of interacting motivic formulae which, like people, constantly encounter one another anew in the rising and falling of chromatic lines. A multi-layered linear counterpoint arises from this technique. The timeless intersections demand time: this is where the acrobatic physicality of instrumental performance unfolds. All the agogic energies of tension come into play in a seeming paradox, between attraction and controversy.

Original contribution for *musica viva* / BR

MARK ANDRE [*1964]

Der in Paris geborene Komponist Mark Andre schafft in seiner Musik existenzielle Erfahrungsräume, die von subtilen Veränderungsprozessen geprägt sind. Im Zentrum seines Denkens steht die Frage nach dem Entschwinden, die sich auf alle musikalischen Parameter wie Klang, Form und Sujet bezieht. In seinen ebenso feinen wie konzentrierten Kammermusiken und in seinen Orchester- und Musiktheaterwerken erweist sich der gläubige Protestant als sensibler Klangforscher. Mark Andre hat nach seinem Studium in Frankreich unter anderem bei Gérard Grisey in Deutschland eine neue musikalische Heimat gefunden. Seine Begegnung mit der Musik von Helmut Lachenmann, dessen Partitur für das Klavierkonzert *Ausklang* ihm eher zufällig in die Hände geraten war, beschreibt er als Offenbarung. In der Folge absolvierte er ein weiterführendes Kompositionsstudium bei Lachenmann in Stuttgart sowie ein Studium der Musikelektronik bei André Richard im Experimentalstudio des SWR. Schon bald wurde er mit Stipendien und Preisen wie dem Kranichsteiner Musikpreis (1996), dem 1. Preis des Internationalen Kompositionswettbewerbs Stuttgart (1997) und dem Kompositionspreis der Oper Frankfurt (2001) ausgezeichnet; seit 1998 lehrt er regelmäßig als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen. 2002 erhielt er den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung, und 2005 ging er als Teilnehmer des Künstlerprogramms des DAAD nach Berlin, wo er seitdem lebt. Besondere Aufmerksamkeit wurde Mark Andre 2004 für die Uraufführung seines dreiteiligen Musiktheaterwerks ...22, 13... bei der Münchener Biennale zuteil. Mark Andres erste Oper *wunderzeichen* wurde unter der Leitung von Sylvain Cambreling zu einem Höhepunkt

der Stuttgarter Opernsaison 2013/14 und war dort 2018 in einer revidierten Fassung wieder zu sehen. Zu den wichtigen Werken des letzten Jahrzehnts gehört das Klarinettenkonzert über, geschrieben für Jörg Widmann und das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem Orchesterpreis ausgezeichnet. Mark Andre ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin, der Sächsischen Akademie der Künste sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und wurde 2011 mit dem Orden Chevalier des Arts et des Lettres ausgezeichnet. 2012 war er Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Mark Andre lehrt Komposition an der Musikhochschule in Dresden, er lebt in Berlin.

MARK ANDRE [*1964]

Mark Andre studied composition, counterpoint, harmony, analysis and music research at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. He also studied composition at the École Normale Supérieure in Paris and at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours, where he took a DEA degree (diplôme d'études approfondies) in musicology with a thesis on "Le compossible musical de L'Ars subtilior", and attended the master class at Stuttgart University of Music. Among his teachers in Paris were Claude Ballif, Gérard Grisey and in Stuttgart Helmut Lachenmann. Resonance and breath are two key words in the music of Mark Andre. Both aim at the inward mergence and experience of sounds. Breath determines, from within, the way in which an organism begins to act—and in many of Andre's works it is thematised by sound. Breathing and whispering are among the fundamental gestures of his music. Resonance, i.e. the oscillation of a sounding body due to a preceding impulse, is another basic musical element in Mark Andre's work. Not least with the help of electronics, he combines sonic impulses and their reverberation in all kinds of ways: between different instruments, for example, or also between different spaces or sound-spheres. Observation and disappearance are two further key concepts in the composer's work. Again and again, it involves the disappearance of sounds within what is no longer perceptible, and we become acoustic observers of it; or certain sonic aspects disappear into other aspects (or "sound families") because they are audibly absorbed into them. All four terms—resonance, breath, observation and disappearance—can be understood in concrete musical terms, but also as images for the composer's metaphysical, religious

or communication-theoretical reflections. Here, it is always about transitions: from inside to outside, from one to the other, from the earlier to the later, and from this world to the beyond. Mark Andre leaves it up to listeners whether they also engage with the (ulterior) thoughts—or simply with the music. Mark Andre has won the Kranichstein Music Prize (1996), an advancement prize from the Berlin Academy of the Arts, the first prize at the Stuttgart International Composers Competition (1996) and the Frankfurt Opera Composition Prize (2001). In 2002 he also received a composers' prize from the Ernst von Siemens Music Foundation, the orchestra prize of the Southwest German RSO in Donaueschingen for his compositions *...auf... III* (2007) and *über* (2015), and the German Catholics' Art and Culture Prize (2017). Among other things he has won scholarships from the Villa Medici and the German Academic Exchange Service (DAAD) and a fellowship at the Berlin Wissenschaftskolleg. Based in Berlin, today he is a composition teacher at Dresden University of Music and a member of the Academies of the Arts in Berlin, Munich and Saxony. His music is published by Edition Peters.

MARK ANDRE ›IV 18‹ (»Sie fürchteten sich nämlich«)

für Kontrabass [2018–21]

Entstehungszeit: 2018–21

Auftraggeber: Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks und der Berliner Festspiele / Musikfest Berlin

Widmung: Winrich Hopp und Frank Reinecke gewidmet

Uraufführung: 11. September 2021 im Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin, im Rahmen des Musikfest Berlin mit Frank Reinecke (Kontrabass)

HELMUT ROHM NACH INNEN

Zu Mark Andres *iv 18*

Über das Vermögen der sprichwörtlichen fünf Sinne hinaus sind dem Menschen Sensibilitäten gegeben, seinen Ort in der Welt zu erspüren: verbindende Kraftströme. Es gibt rätselhaft anmutende Formen der Wahrnehmung. So zeitigt das Hören eines bestimmten Klanges vielleicht den Eindruck fahlblauen Lichts; Berührungen der Haut können einher gehen mit Kälteempfinden oder der Erinnerung an bestimmte Düfte. Über derartige Engführungen von Sinneseindrücken hinaus verfügen bevorzugt spirituell-musikalische Personen und Kunstschaffende aber oft auch über Sensibilitäten fürs Erkunden religiös imprägnierter Orte, Gegenstände, Situationen oder Einsichten in Sphären aufgehobener Logik und Zeitlichkeit. Unter den Komponisten der Gegenwart gehört der bekennende Christ Mark Andre dezidiert zu den Exponenten, die mit einem Gespür fürs Übersinnliche ausgestattet sind. Beim Lesen in der Bibel,

so hat er einmal bekannt, erlebe er in seinem Innersten spezifische Intensitäten der Stille, aufkeimender Geräusche und Klangaggregate. Seine Musik verdanke sich zu einem großen Teil dem Sondieren atmosphärischer Räume, sei Ergebnis subtilster Erkundungen mitunter enigmatisch in sich verschlungenen Dimensionen. Räumen, in denen Kräftefelder wirksam sind, Wandlung geschieht oder geschah und die Gesetze der linearen Zeit aus den Angeln gehoben scheinen. Jeder Raum, so sagt er, verfüge über eine eigene klangliche Signatur und es gehe ihm um die Suche und das Erkunden »von Zwischen – und anderen Räumen. Die hoffentlich verbunden sind mit der metaphysischen Präsenz und der Botschaft von Jesus von Nazareth. Das ist sehr zentral in meiner Musik, aber das sind sehr fluktuierende Begriffe.« Mark Andres Musik entsteht als Dokumentation von Spuren radikaler Introspektion ins Innerste seines Selbst. Stille-Erfahrungen und Klangimagination bilden das basale Instrumentarium seiner immer wieder aufs Neue geübten Operationen und Ausdifferenzierungen in den Tiefenschichten des eigenen Seelenkerns.

Expeditionen ins Metaphysische

Andre, der über die *ars subtilior* promoviert hat, eine um das Jahr 1400 blühende Spät-Form der *ars nova*, ist vertraut mit den tiefschürfendsten Fragen und *Disputationen* mittelalterlicher Philosophie ebenso, wie mit dem Horizont möglicher Antworten, wie sie von der modernen Kosmologie und Quantenphysik entworfen werden. Etlichen seiner Werkreihen hat er kryptische Abkürzungen wie *ni*, *üg* oder *iv* als Titel gegeben. Sie stehen für »nach innen« – »übergang« oder eben »introversion« und fungieren als Chiffren für Expeditionen in metaphysische Bezirke. Spirituell motiviert befasst sich Andre immer wieder neu mit musikalischen Schnittstellen, in denen sich klanglich vermitteln lässt zwischen erlebter Zeit und imaginierter Ewigkeit. In *Wunderzeichen* etwa – einer abendfüllenden musiktheatralischen Kontemplation über die Auferstehung Christi, wie sie in der Apokalypse des Johannes beschrieben ist – verwendete er elektroakustische Zuspieldungen von zuvor real in der Grabeskirche zu Jerusalem aufgenommenen Klang- bzw. Stille-Atmosphären. Auf die Verwendung derartiger »Echographien« verzichtet er in *iv 18*. Jedoch bildet auch in diesem Werk für Kontrabass-Solo das Vergegenwärtigen der Auferstehung des toten Jesus aus seinem Grab die zentrale Folie der musikalischen Exploration. Und damit die Unfassbarkeit der Phänomenologie eines schieren Verschwindens. Zum Titel des vielschichtigen Stückes wählte Mark Andre den Satz »Sie fürchteten sich nämlich«. Mit diesen nicht gerade zukunftsfreudigen Worten (aus Vers 16, 8) endet das Markus-Evangelium in seiner ältesten Form. Aus der Zeit um das Jahr 300 nach Christus überliefert, handelt es sich um die älteste bekannte Lebensdarstellung Jesu. Der Theologe Martin Ebner hat diesen frühen Text eingehend untersucht,

ihn neu übersetzt und erläutert. Zuletzt wird geschildert, wie drei Frauen – »Maria, die aus Magdala, und Maria, die des Jakobus, und Salome« – sich am frühen Morgen zum Grab Jesu aufmachen, um dessen Leichnam zu salben. Als sie ankommen, sehen sie, dass der schwere Stein, der die Felsöffnung verschlossen hatte, bereits weggerollt und der Grabraum leer ist. Sie treffen auf einen jungen Mann, angetan mit einem weißen Talar und sie »erschauerten. Der aber sagte ihnen: Erschauert nicht! Jesus sucht ihr den Nazarener, den Gekreuzigten. Er ist auferweckt worden. Nicht ist er hier.« Der junge Mann trägt den Frauen auf, den Schülern Jesu und dem Petrus mitzuteilen, dass sie ihn in Galiläa sehen werden – »wie er euch gesagt hat«. Die Frauen aber flohen »weg vom Grabmal. Zittern nämlich und Entsetzen hatte sie gepackt. Und niemandem sagten sie irgend etwas. Sie fürchteten sich nämlich.« Dieser Schluss muss auf viele frühe Christen derart verstörend gewirkt haben, dass Fassungen, die ab dem 5. Jahrhundert entstanden sind, mit einem versöhnlich wirkenden Ende des Evangeliums versehen worden waren.

Die musikalische Repräsentation des geheiligten Raumes einer Grabkammer also – und was sich in ihm abgespielt hat. Eines Geschehens, das vollzogen wurde an einem Ort, wo seit Menschengedenken unzählige Pilger ihre Gebete verrichtet haben. Kann es gelingen, etwas wie das Echo eines metaphysischen Ereignisses, in dem Substantielles aus dem Modus der Zeit ins Ewige sich transformiert hat, zum Klingen zu bringen? Mark Andre vermag es auf frappante Weise, die Hörer mit seiner Musik in konzentrierteste, ja, geradezu meditative Refugien des Lauschens zu entführen. Denn obwohl auch diese Klanglichkeit sich natürlich temporal entfalten muss, kann es zu Anmutungen zeitloser Zustände kommen. Lineares Vorankommen

scheint dann in selbstreferenziellen Zonen kreisenden Schwebens zu verharren.

Formteile *iv 18*

Es gibt in *iv 18* strukturell gewirkte und sich entwickelnde Formteile, die mehr oder weniger ausgeprägt ineinander übergehen können. So erwächst im einleitenden Teil wahrnehmbares Geschehen nur sehr allmählich langen Regionen der Stille. Während der Interpret mit der linken Hand die Saiten abzudämpfen hat, streicht er unterhalb ihrer extrem verhalten das Holz des Stegs seines voluminösen Instruments, Den *ppp*-Bereich langsam verlassend, quasi den Atem zeitenthebend Währens symbolisierend und doch bewegter werdend, ereignen sich die Aktionen vielfach getrennt voneinander durch lange Fermaten. Dann aber entfalten sich auf differenzierteste Weise – mit vielfach selbst kreierten, suggestiven Zeichen hat der Komponist alle Aktionen notiert – die ans Numinose rührenden Klangtableaus. Was an Flageolett-Lichtern, Impulszonen und Intervallgefügen sich ereignet, beruht meist auf imaginativen und spieltechnischen Erkundungsexpeditionen, die Mark Andre und Frank Reinecke über mehrere Jahre hinweg während intensiver Arbeitszusammenkünfte unternommen haben. In den stets substantieller mit Klangaggregaten komplexer Art ausgestalteten Abschnitten, verdanken sich die oft wie aus Nebelkammern entronnenen Einzelereignisse oder Granulationsmomente Bogentechniken wie *col legno battuto* – mit dem Holz schlagen, *balzato* – springend oder *ricochet* – abprallend. Zwar vermeint man sich als Hörer gelegentlich wie aufgehoben zu fühlen im Ticken eines metaphysischen Uhrwerks. Andererseits kann es konzentriertem Lauschen besonders im Mittelteil des Werkes auch vorkommen, als befände man sich

in Räumen von ausgeprägt insularer Eigenzeit. Oder als tauche man immer tiefer ein in Kammern erfüllt von molekularer Bewegung. Die kreidehaltigen Kalkgesteine der Grabeskammer scheinen instabil zu werden, zu Sand zu verfallen, der mineralisch glitzert. Mit Atemgeräuschen und geflüsterten Vokallauten bekundet der Interpret schließlich selbst sein Gewahrsein in vorsprachlichem Stauen. Denn, wo Heiliges geschehen ist – sei es auch imaginiert oder traumbasiert – knistern Spannungen nach. Antithesen wie stabil-instabil oder vorher-nachher erscheinen aufgehoben. In der letzten Kulminationsphase des Werkes weitet sich der Klangraum im Zuge einer Skordatur, welche noch den letzten Resten von verbliebener Sicherheit den Boden entzieht: Langsam hat der Interpret während des Spiels die tiefe E-Saite seines Instruments um eine Oktave nach unten zu stimmen, bis heran an die Bereiche des Infrasonischen. Das entstehende Klangglissando mündet in eine qualitative Transfiguration der Schallereignisse: Die niederfrequenten, um 20 Hertz sich bewegenden Schwingungen der gelockerten Saite verlassen ihren Tonhöhencharakter. Dafür werden sie zunehmend als rhythmische Einzelereignisse wahrnehmbar, woraufhin sie von schnellen Impulsfolgen überlagert werden, die der Spieler mit den Fingern seiner linken Hand auf dem Griffbrett zu vollziehen hat. Es entstehen Anmutungen zerstäubender Zeiträume oder Raumzeiten und spürbare Nachbeben bis hinein ins Verklingen der Musik. Aber auch stabilisierende Momente kommen zum Tragen: Phasen arpeggierter Flageolett-Klänge, die graphisch im Notenbild wirken, wie Fensterreihen in einem gotischen Kreuzgang. Metrisch von Dreiergruppen geprägt, gemahnen sie an den Geist des *tempus perfectum*.

Originalbeitrag für *musica viva* / BR

Mark Andre's *iv 18*

Beyond the capabilities of the proverbial five senses, human beings also possess abilities—currents of energy that connect—which allow them to sense their place in the world. Some forms of perception seem enigmatic. For instance, hearing a particular sound might evoke the impression of a pale blue light; touching the skin may be accompanied by a sensation of cold, or the memory of certain scents. Beyond such narrow connections between sensory impressions, however, those with a spiritual and musical disposition in particular, and often artists as well, possess sensibilities for exploring places, objects, situations or insights that are imbued with religion, within realms that go beyond logic and time. Among contemporary composers, the professing Christian Mark Andre certainly belongs among those endowed with a sense of the supernatural. He once admitted that when he reads the Bible, he experiences within his innermost being specific intensities of silence, nascent sounds and sound clusters. He says that his music owes much to the exploration of atmospheric spaces, and is the result of the most subtle investigations of dimensions that are at times enigmatically intertwined. Spaces in which force fields are at work, transformation takes or has taken place, and the laws of linear time seem to have been turned on their head. Every space, he says, possesses its own sonic character, and his concern is the search for and exploration of “interstitial and other spaces, which, one hopes, are connected to the metaphysical presence and the message of Jesus of Nazareth. That is very central to my music, but these are highly fluid concepts.” Mark Andre's music emerges as a documentation

of traces of radical introspection—into the very depths of his own self. Experiences of silence and sonic imagination form the basic toolkit for his ever-renewed operations and distinctions within the deepest layers of his own soul's core.

Journeys into metaphysics

Andre, who wrote his doctoral thesis on the *ars subtilior*—a late form of the *ars nova* that flourished around the year 1400—is as familiar with the most profound questions and disputations of medieval philosophy as he is with the horizon of possible answers as conceived by modern cosmology and quantum physics. He has given many of his series of works cryptic abbreviations as titles, such as *ni*, *üg* or *iv*. They stand for “inward”, ‘transition’, or ‘intro-version’, and serve as ciphers for expeditions into metaphysical realms. The spiritually motivated Andre continually explores new musical interfaces where sound can mediate between experienced time and imagined eternity. In *Wunderzeichen*, for instance—a full-length musical-theatrical contemplation on the Resurrection of Christ as described in the Apocalypse of St. John—he employed electroacoustic recordings of soundscapes and atmospheres of silence that were previously captured inside the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. He refrains from using such ‘echographs’ in *iv 18*. Yet even in this work for solo double bass, evoking the resurrection of the dead Jesus from his tomb forms the central framework of the musical exploration—and, with it, the incomprehensibility of the phenomenology of sheer disappearance. For the title of this multi-layered piece, Mark Andre chose the phrase “For they were afraid”. These are the not exactly hopeful words that end the oldest version of the Gospel of St. Mark

(16:8). Dating from around the year 300 AD, it is the oldest known account of the life of Jesus. The theologian Martin Ebner has examined this early text in depth, retranslated it and provided commentary. The final account describes how three women—“Mary Magdalene, Mary the mother of James, and Salome”—set out early in the morning for Jesus' tomb to anoint his body. When they arrive, they see that the heavy stone which had sealed the opening in the rock has already been rolled away and that the tomb is empty. They encounter a young man dressed in a white robe, and “they trembled. But he said unto them: ‘Be not afraid! You are looking for Jesus of Nazareth, the one who was crucified. He has been raised. He is not here.’” The young man instructs the women to tell Jesus' disciples and Peter that they will see Jesus in Galilee—“‘just as he told you.’. But the women, trembling and bewildered, went out and fled from the tomb. They said nothing to anyone, for they were afraid.” This conclusion must have been so unsettling to many early Christians that versions of the Gospel dating from the 5th century onwards were given a more conciliatory ending.

So we have the musical representation of the sacred space of a burial chamber—and of what took place within it. An event that occurred in a place where, since time immemorial, countless pilgrims have offered their prayers. Is it possible to give voice to something like the echo of a metaphysical event, in which the substantial has been transformed from the temporal realm to that of the eternal? Mark Andre succeeds strikingly in transporting listeners with his music to the most concentrated, indeed, almost meditative refuges of listening. For although this sonority too must naturally unfold temporally, it can evoke impressions of timeless

states. Linear progression then seems to linger in self-referential zones of circling suspension.

Structure and Form in *iv 18*

In *iv 18*, there are structurally woven and evolving sections that can merge into one another to a greater or lesser extent. Thus, in the introductory section, perceptible activity emerges only very gradually from long stretches of silence. While the performer has to mute the strings with his left hand, he strokes the wood of the bridge of his voluminous instrument extremely gently beneath them; slowly leaving the *ppp* range, as it were symbolising the breath of timeless duration and yet becoming more animated, the actions occur, and are often separated from one another by long fermatas. Then, however, the sound tableaux, which touch on the numinous, unfold in the most nuanced manner. The composer has notated all the actions using evocative symbols, many of which he created himself. What unfolds in terms of harmonic highlights, impulse zones and interval structures is largely the result of imaginative and technical explorations undertaken by Mark Andre and Frank Reinecke over several years during intensive collaborative sessions. In the sections, which are consistently structured with increasingly substantial clusters of complex sounds, the individual events or moments of granulation—often seeming to have escaped from chambers of mist—derive from bowing techniques such as *col legno battuto* (striking with the wood), *balzato* (leaping) or *ricochet* (bouncing). Admittedly, as a listener, one occasionally feels as it were suspended within the ticking of a metaphysical clockwork. On the other hand, when listening intently, particularly in the middle section

of the work, one may also feel one is inside spaces of distinctly insular, self-contained time—or diving ever deeper into chambers filled with molecular movement. The chalky limestone of the burial chamber seems to become unstable, crumbling into sand that glitters with mineral lustre. With breathing sounds and whispered vowel sounds, the performer ultimately expresses his own awareness, in pre-linguistic wonder. For where the sacred has occurred—be it imagined or dream-based—tensions continue to crackle. Antitheses such as stable-unstable, or before-after, seem to be suspended. In the work's final climactic phase, the sound space expands—in the course of a scordatura that pulls the rug out from under the last remnants of remaining certainty. Slowly, while playing, the performer has to tune the low E string of his instrument down an octave, approaching the realm of infrasound. The resulting glissando of sound culminates in

a qualitative transfiguration of the sonic events: the low-frequency vibrations of the loosened string, oscillating at around 20 hertz, lose their pitch character. Instead, they become increasingly perceptible as individual rhythmic events, whereupon they are overlaid by rapid sequences of impulses that the player has to execute with the fingers of his left hand on the fingerboard. This gives rise to impressions of atomising time-spaces or space-times and palpable aftershocks that linger right into the fading away of the music. Stabilising moments also come to the fore, however: phases of arpeggiated harmonic sounds, which appear graphically in the score like rows of windows in a Gothic cloister. Metrically characterised by groups of three, they evoke the spirit of the *tempus perfectum*.

Original contribution for *musica viva* / BR

NIKOLAUS BRASS [*1949]

Nikolaus Brass wurde 1949 in Lindau am Bodensee geboren. Er studierte zunächst Medizin in München, Glasgow und Berlin und unternahm parallel dazu kompositorische Studien in München, Berlin und Hannover. Brass war lange Jahre als Redakteur eines medizinisch-wissenschaftlichen Verlags tätig. Seit den 1980er Jahren veröffentlichte er seine Kompositionen und hatte Aufführungen bei nationalen und internationalen Festivals der Neuen Musik. Es folgten zahlreiche Produktionen seiner Werke, CD-Veröffentlichungen sowie Features über seine Musik in verschiedenen Rundfunkanstalten.

Sein umfangreicher Werkkatalog beinhaltet Vokal-, Orchester-, und Kammermusik, in den letzten Jahren auch Kompositionen für das Musiktheater: *Sommertag* – Kammermusiktheater im Raum (Uraufführung bei der Münchener Biennale 2014) und *Die Vorübergehenden* (Auftrag für die Opernfestspiel 2018 der Münchener Staatsoper). 2023 entstand im Auftrag des ORF die Komposition *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* – Text für einen Sprecher und Orchester nach dem gleichnamigen Essay von Jean Amery. Im Corona-Lockdown 2020/21 komponierte Brass *SEI SOLO – coronaseries*, sechs Partiten

für Violine solo. Neben seiner kompositorischen Arbeit veröffentlichte Brass Texte in Zeitschriften und essayistische Beiträge für den Bayerischen Rundfunk. 2019 erschien bei Schott Nikolaus Brass: *Texte – Gespräche, Essays, Werkkommentare*. Im Herbst 2024 ist in der Reihe *Komponisten in Bayern* eine Monographie über Brass erschienen. Er ist seit 2014 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und war von 2021 bis 2024 Direktor deren Musikabteilung. Seit 2018 ist Brass Mitglied der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und der Künste, seit 2022 auch Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Nikolaus Brass lebt seit 2017 wieder in seiner Geburtsstadt Lindau am Bodensee.

NIKOLAUS BRASS [*1949]

Nikolaus Brass was born in Lindau on Lake Constance in 1949. He studied medicine in Munich, Glasgow and Berlin and composition in Munich, Berlin and Hanover. Brass worked for many years as an editor for a medical-scientific publishing house. From the 1980s, he published his compositions and performed them at national and international festivals of new music. This was followed by numerous productions of his works, CD releases, and features about his music on various radio stations. His extensive catalogue of works includes vocal, orchestral and chamber music and, in recent years, also compositions for chamber music theatre: *Sommertag* – Kammermusiktheater im Raum (Summer Day, premiered at the 2014 Munich Biennale) and *Die Vorübergehenden* (The Momentary Ones, commissioned for the 2018 Munich Opera Festival). In 2023, he was commissioned by ORF to compose *Wieviel Heimat braucht der Mensch?*

(How Much Home does a Person Need?), a text for narrator and orchestra based on Jean Amery's essay of the same name. During the 2020/21 Covid-19 lockdown, Brass composed *SEI SOLO – coronaseries*, six partitas for solo violin. In addition to his compositional work, Brass has published magazine texts and essays for Bayerischer Rundfunk. In 2019, Schott published Nikolaus Brass: *Texte – Gespräche, Essays, Werkkommentare*. In autumn 2024, a monograph on Brass was published in the series *Composers in Bavaria*. Brass has been a member of the Bavarian Academy of Fine Arts since 2014 and was director of its music department from 2021 to 2024. He has also been a member of the Sudeten German Academy of Sciences and Arts since 2018 and of the Academy of Arts in Berlin since 2022. Nikolaus Brass has lived in his native town of Lindau on Lake Constance since 2017.

NIKOLAUS BRASS »FLUCHT«

Drei Sätze für Kontrabass [2009]

Entstehungszeit: 2009

Widmung: für Frank Reinecke

Uraufführung: 8. Juni 2013 in der Alten Druckerei Ottensen (Hamburg)

mit Frank Reinecke (Kontrabass)

HELMUT ROHM SICH-SELBST-NICHT- ENTKOMMEN-KÖNNEN

Nikolaus Brass hat einmal von der Erfahrung berichtet, »dass Denken in Musik, aber auch jede Wahrnehmung von Musik ohne ein ›inneres Singen‹ nicht bewusstseinsfähig« sei. Und wie »ein ›inneres Sprechen‹ erst Denkakte zu Bewusstseinsakten werden lässt, so eröffnet erst inneres Singen der Musik einen Zugang zu unserer bewussten Wahrnehmung und Verarbeitung.« Jenseits vorgeprägter Formkonzepte verdankt sich das Entstehen des vielgestaltigen, nahezu alle Gattungen umfassenden Œuvres dieses Komponisten dem konzentrierten Nachspüren und Bergen solch inneren Singens in seinem Quellbereich. Die drei für Frank Reinecke geschriebenen Stücke *Flucht* für Kontrabass-Solo können zwar vordergründig als Einzelstudien oder Etüden aufgefasst werden, als Exerzitien im geistigen wie körperlichen Sinne für das Spiel eines markanten, basal-wichtigen Instruments, das Echoräume bilden kann für existenzielle Mannigfaltigkeiten. Der übergeordnete Titel impliziert jedoch, dass die Musik im Nacheinander ihrer Teile wie ein Triptychon gelesen bzw. rezipiert werden sollte. Dabei

kommen unterschiedliche Dimensionen zur Resonanz: Etwa die Perspektiven des Verklingsens von Tönendem selbst. Sodann, aufscheinend in expressiven Phasen mehr oder weniger latenter Polyphonie, an die Idee eines *fugato*-voreinander-Fliehens. Und nicht zuletzt – so der Komponist – »als Konkretisierung einer intensiven psycho-physischen Bewegungsenergie, die bis an die Grenze der Kontrollierbarkeit drängt.« Wie nur selten jemand sonst, versteht sich Brass auf subtil gefügte Spielarten morphologischen Wandels, die wie aus intrinsischen Kammern zu fließen scheinen. Vielfach hallt in ihnen etwas nach von trauminspirierten Gesängen aber auch zum Teil von extremer Affektivität. Schon in seinem frühen Schaffen spielten Gedanken an Situationen des Fliehens eine Rolle. Ein mehrschichtig gewirktes, linear sich entfaltendes Klavierstück etwa trägt – nach einem Gedichtzyklus von Ingeborg Bachmann – den Titel *Gesänge auf der Flucht*. Dem dreiteiligen Werk *Flucht* liegt jedoch das Formschema A-B-A' zugrunde und es stellt sich der Tatsache, dass Fluchterfahrungen repetitiver Natur sein oder sich in Spiral- und Kreisbahnen ergehen können. In den flankierenden, wie von Angst besetzten Teilen scheint sich ein Sich-selbst-nicht-entkommen-können zu entäußern, ein Gejagt-

werden auf immer wieder neuen Vektoren. Wiederkehrendes aber zielt stets vorbei an den Pforten zu Paradies oder Nirvana. Der Interpret des Werkes jedenfalls ist auf erbarungslose Weise gefordert. Ohne die Kontrolle zu verlieren, muss er Grenzbezirke durchwandern – sowohl was die Gestaltung von Brachialitäten betrifft, als auch die sirenenhaften Verlockungen, die ausgehen von Klängen wie aus transzendenten Weiten.

In beiden Seitenflügeln des Triptychons, den Rahmenstücken also, spielen sowohl enge, aber vor allem weit und mit Vehemenz tendenziell eher abwärts gerichtete Glissandi die zentrale Rolle. In beiden Sätzen haben diese kontinuierlichen Gleittonbewegungen meist distinkte Ausgangs- bzw. Zieltonhöhen und sie durchmessen bevorzugt Tritonus-Intervalle, kleine oder große Septimen und Nonen. Als lineare Gesten sind sie Teile motivisch-gestalthafter Prägungen, die als rhetorisch wirksame Ausdrucksträger gehört werden können. Zum Material zählen auch kleingliedrige Tonfolgen oder Vibrati, die, übertrieben ausgeführt, avisierte Tonhöhen quasi missachten dürfen. Und, wie in so manchen Werken des Nikolaus Brass: in Phasen langsamen, suchenden Durchstreifens enger chromatischer, oft mikrotonal notierter Registerbereiche erklingen verschlüsselt Assonanzen der berühmten Tonfolge B-A-C-H. Was im ersten Stück noch halbwegs verhalten erzählt wird, drängt in Satz drei, zu vehementem Ausdruck. Basierend auf demselben Material und überschrieben jetzt mit *sehr schnell, wild und mit letzter Kraft*, wird ein höheres Erregungsniveau entfesselt. Noch zerklüfteter gestaltet, vollzieht sich das an schroffe Bergkonturen erinnernde Zick-Zack der Glissandi zunächst als Lineatur aus gekoppelten Halbtönen, gespielt auf je zwei nebeneinander liegenden Saiten. Schließlich zerbricht diese melodisch parallel ge-

führte Dyade auf in zwei dialogisch sich verhaltende Stimmen. Brüche, kreischende Abstürze, Schreie und ihr Echo nehmen ihren Lauf, schließlich erlahmende Aktionen. Den Ausklang bildet eine Coda, in der sich Erinnerungen melden an das Meer der transzendent gleißenden Klänge des Mittelteils. Das eigentliche Zentrum von *Flucht* – Frank Reinecke spricht bezogen darauf vom »Auge des Wirbelsturms« – steht für die Existenz eines der Zeit und dem Raum enthobenen Refugiums. Seine Attraktionskräfte haben die Macht, Fluchtbewegungen allüberall zu beeinflussen oder gar auf zentripetalen Kurs zu zwingen. Manche Phasen dieser Musik erinnern der Textur nach und mit seraphischer Anmut an das Echo einer zweistimmigen Invention. Im flirrenden Spiel der ätherisch-leisen Flageolet-Töne und schimmernder Interferenzen, die sich regen im teils mikro-intervallischen Gefüge, erinnert manches an Polarlichter betrachtet durch farblosen Kristall. Ein paradoxes, weil quasi statisches In-sich-Kreisen. Unverdeckt glimmen im melischen Gefüge gelegentlich und chimärenhaft auch konsonante Signale auf, Terzintervalle, die hochreine ausgestimmte Quinte. Die Musik vollzieht sich als psychedelisches Schweben im nicht-euklidischen Raum. Oder gar – wer weiß? – in einem Labyrinth aus Mauslochgängen, durch das man, unter den Bedingungen konzentrierter Autoexploration, auch reisen kann, wohin immer man möchte.

Originalbeitrag für *musica viva* / BR

HELMUT ROHM
BEING UNABLE
TO ESCAPE ONESELF

Nikolaus Brass once spoke of the experience that 'thinking in music, but also any perception of music, cannot take place or be experienced without "inner singing"'. And just as 'inner speech' transforms acts of thought into conscious acts, the inner singing of music opens up access to the way we consciously perceive and process it. Beyond preconceived notions of form, the emergence of this composer's multifaceted oeuvre—encompassing virtually every genre—owes its existence to the concentrated tracing and recovery of such inner singing at its very source. The three pieces written for Frank Reinecke, *Flucht* ("Escape") for solo double bass, may superficially be regarded as individual studies or etudes, as exercises in both a mental and physical sense for the playing of a distinctive, bass-heavy instrument capable of creating echo chambers for existential diversities. The overarching title, however, implies that the music should be read or received as a triptych in the sequence of its parts. In this way, different dimensions come into resonance: for instance, the perspectives of the fading away of sound itself. Then, emerging in expressive phases of more or less latent polyphony, the idea of a fugato-like escape. And last but not least—according to the composer—'the concretisation of an intense psycho-physical kinetic energy that pushes to the limits of controllability.' Like few others, Brass is a master of subtly crafted variations of morphological change that seem to flow as if from intrinsic chambers. In many instances, they seem to echo with dream-inspired songs, but also, in part, with an extreme affectivity. Even in his early work, thoughts of situations involving escape played a role. For example, a multi-layered, linearly

unfolding piano piece, for instance, bears the title *Gesänge auf der Flucht* ("Songs on the Run"), based on a cycle of poems by Ingeborg Bachmann. The three-part work *Flucht*, however, is based on the formal scheme A-B-A' and addresses the fact that experiences of escape can be repetitive in nature or unfold in spiralling and circular trajectories. In the flanking sections, which seem imbued with fear, there appears to be an expression of an inability to escape oneself, of being hunted along ever-changing vectors. Yet what recurs always misses the mark, failing to reach the gates of paradise or nirvana. The performer of the work, in any case, is challenged in a merciless manner. Without losing control, he has to traverse borderlands—both in terms of the shaping of brute force and the siren-like temptations that emanate from sounds as if from transcendent expanses.

In both the side panels of the triptych—that is, the framing sections—glissandi, both short and, above all, long, vehement and with a downward inclination, play the central role. In both movements, these continuous glissandi usually have distinct starting and ending pitches and predominantly traverse tritone intervals, minor or major sevenths, and ninths. As linear gestures, they form part of motivic-structural patterns that can be heard as rhetorically effective vehicles of expression. The material also includes finely articulated sequences of notes or vibratos which, when performed with exaggeration, are as it were permitted to disregard the intended pitches. And, as in many works by Nikolaus Brass, in phases of slow, searching exploration of narrow chromatic, often microtonally notated register ranges, the famous B-A-C-H sequence resounds in coded assonances. What is conveyed in a somewhat restrained manner in the first movement surges into vehement expression in the third one. Based

on the same material and now marked 'very fast, wild and with one's last remaining strength', a higher level of excitement is unleashed. Even more rugged in form, the zigzag of the glissandi – reminiscent of rugged mountain contours – initially unfolds as a line of coupled semitones, played on two adjacent strings at a time. Eventually, this melodically parallel dyad breaks up into two voices engaged in dialogue. Breaks, screeching plunges, screams and their echoes take their course, finally giving way to fading actions. The piece concludes with a coda in which memories resurface of the sea of transcendently glistening sounds from the middle section. The actual centre of *Flucht*—Frank Reinecke refers to it as the 'eye of the storm'—represents the existence of a refuge detached from time and space. Its forces of attraction have the power to influence movements of escape everywhere, or even to force them onto a centripetal course. In terms of texture and with seraphic grace, certain phases of this music are reminiscent of the echo of a two-part invention. Within the shimmering interplay of ethereal, soft harmonics and glistening interferences, which stir within the partly micro-intervallic structure, some of it recalls the Northern Lights viewed through colourless crystal. A "circling within itself" that is paradoxical because of being quasi-static. Occasionally, consonant signals also glimmer openly within the melismatic structure, like chimeras—for example third intervals, or the highly pure, finely tuned fifth. The music unfolds as a psychedelic floating in non-Euclidean space. Or even (who knows?) inside a labyrinth of mouse-hole passageways through which, under conditions of the most concentrated self-exploration, one can also travel wherever one wishes.

Original contribution for *musica viva* / BR

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
[1928–2007]

Zur ausführlichen Biographie siehe:



For a detailed biography, see:



KARLHEINZ STOCKHAUSEN »IN FREUNDSCHAFT«

Fassung für Kontrabass [1977/2008]

Entstehungszeit: 1977/2008

Uraufführung: Die Uraufführung der Fassung für Kontrabass spielte Heiko Maschmann am 5. Januar 2009 in einem Gedenkkonzert für Karlheinz Stockhausen des Opernhauses Kiel

Lieber Frank Reinecke,
diese Partitur kann man auch
mit Kontrabaß spielen (1:1).
Danke für unsere INORI-Zeit
(8. - 16. I. 98) in München.
K. Stockhausen

Widmung von Karlheinz Stockhausen an Frank Reinecke

HELMUT ROHM KARLHEINZ STOCKHAUSEN »IN FREUNDSCHAFT«

Für einen Aspekt seiner Denkungsart, in der logisch kalkulierende Akribie und eine fast überbordende szenische Fantasie sich oft gegenseitig durchdrangen, mag folgendes Zitat ein Beispiel geben: Anlässlich der 1982 erfolgten Uraufführung der Fagott-Fassung von *In Freundschaft* teilte Karlheinz Stockhausen mit, es sei ihm während der Proben »die Vision eines Fagott spielenden Teddybärs« in den Sinn gekommen. Der sah ganz

aus »wie der Teddybär meiner ersten Kinderjahre« – »gelb und mit braunen Glasaugen und steifen Gliedern und braunen Fadenlinien für Mund, Nase, Finger, Zehen –, nur viel größer, halb lebendig, von Humor und urmusikalisch.« Und tatsächlich, der Solist hob zu London dann »*In Freundschaft* für einen Teddybär mit Fagott« in entsprechendem Kostüm aus der Taufe. Stockhausen hatte die fünf Jahre zuvor entstandene Komposition ursprünglich als Geburtstagsgeschenk seiner Lebenspartnerin, der Klarinetistin Suzanne Stephens, gewidmet. Wie etliche andere Werke auch, war das Stück

von vornherein »so konzipiert« worden, dass es von verschiedenen Instrumenten gespielt werden kann.

Und oft auf Wunsch befreundeter Musiker passte Stockhausen es im Lauf der Jahre dem Handling und/oder dem Tonumfang nahezu aller im Orchester vertretenen Klangkörper auf individuelle Weise an. Einzelausgaben für viele Instrumente entstanden. Dabei war es dem Komponisten auch daran gelegen, freundschaftlichen Austausch, Diskussionen und die gegenseitige Inspiration von Musikern untereinander anzuregen.

In den 1970er Jahren hatte sich Stockhausens kompositorischer Duktus von einem punktuell-seriellen Stil gewandelt, hin zur Formel-Komposition, einem generativ-multidimensional gedachten Verfahren. Im Zuge einer zu jener Zeit aufkommenden Renaissance eines Bemühens um melodisch-lineare Kohärenz, begann er für seine Werke sogenannte Formeln zu definieren, Material-Tableaus, deren gestalthafte Figurationen, rhythmisch Prägungen und Klangaspekte maßgeblich den Fundus bereitstellen für alle intervallischen, textuellen, formalen und gegebenenfalls gestischen Elemente der sich entfaltenden Musik. Die Formel solle »Matrix und Plan von Mikro- und Makroform, zugleich aber auch psychische Gestalt und Schwingungsbild einer supramusikalischen Manifestation« sein. Besonders instruktiv lässt sich dieses Prinzip am Beispiel von *In Freundschaft* verdeutlichen, welches zu den am häufigsten aufgeführten und zugänglichsten Werken aus seinem Oeuvre zählt. Die der Komposition als Masterplan zugrundeliegende Formel ist auf zwei Systemen notiert. Auf dem oberen ein melodischer Bogen, der alle chromatischen Töne der Oktave enthält und der sich in fünf Abschnitten entfaltet. Diese Glieder sind getrennt von minutiös definierten, einer Dauern-Progression unter-

worfenen Pausen. Vom Einzelton »fis« ausgehend, zeichnen sich die vier folgenden Tongruppen nach Anzahl der verwendeten Töne, der fallenden und steigenden Intervalle, sowie der rhythmischen Werte aus. Auf dem unteren System, das zwei Oktaven tiefer mit »fis« endet, erscheinen die Tongruppen genau eingepasst in die Dauern der Pausen des oberen Systems – und zwar rhythmisch modifiziert, in Krebsgestalt und in umgekehrter Reihenfolge. Die den oben notierten Ablauf beschließende Gruppe, deren inhärente kleine Terz im weit ausschwingenden Verlauf des Werkes ein markantes Element sein wird, mündet in teils chromatisch absteigende und von Pausen getrennte Einzelimpulse. Ihre Krebsform wiederum eröffnet die Gliederfolge des unteren Systems als nunmehr steigende Figur in schnellen Zweiunddreißigstel- und Vierundsechzigstel-Skalen. An diesem charakteristisch hervortretenden Element lässt sich der formale Entwicklungsprozess von *In Freundschaft* vielleicht am besten nachempfinden, der nach der Introduction in sieben Zyklen entfaltet wird. Stockhausen selbst hat von seinem Stück auch eine über dreißig Buchseiten umfassende, von Zahlen und Proportionen wimmelnde Analyse veröffentlicht. Sie zeigt, dass kein noch so winziges Moment der metamorphen Entwicklung dem Zufall überlassen ist. Realiter erklingend, beginnt die tief im strukturalistischen Denken verwurzelte Musik schnell zu elektrisieren und sich aller Schwerkraft zu entziehen. Und über weite Strecken mutet sie an wie eine mit rhapsodischer Inbrunst vorgetragene Erzählung, deren Inhalte sich um tragfähige Beziehungen zwischen Menschen ranken. Die fünfte, die in der Formel oben notierte letzte Tongruppe, mündet im Einleitungsteil des Werkes in ein schrittartig bewegtes Pendeln zwischen den Tönen »b« und »a«. Sukzessive dazu kommende Vor-

schläge, deren weite Sprünge nach unten und oben den Ambitus des gesamten Tonraums markieren. Aus dem schneller werdenden Pendeln wird schließlich ein lange währender Triller, dessen Klang-Ebene für das ganze Stück eine imaginäre horizontale Spiegellachse bildet. Ausgerichtet an ihr nähern sich die sieben immer feingliedriger auszisellierten Formzyklen einander an: abwechselnd steigenden bzw. fallenden chromatischen Skalen folgend. Die großen Mensuren des Kontrabasses bringen es mit sich, dass die Interpreten des Stückes es mit waghalsig zu realisierenden Sprüngen und außerordentlichen rhythmischen Schwierigkeiten zu tun haben: zwischen tiefsten Bassattacken und irisierenden Flageolett-Lichtern wird eine geradezu akrobatische Virtuosität verlangt. Kein Teddybär könnte das spielen. Welchem Geschöpf aus seiner imaginären Menagerie hätte er die Kontrabass-Fassung von *In Freundschaft* wohl zugeordnet?

Originalbeitrag für *musica viva*/BR

HELMUT ROHM KARLHEINZ STOCKHAUSEN »IN FREUNDSCHAFT«

The following quotation may serve as an example of one aspect of Karlheinz Stockhausen's way of thinking, in which logically calculating meticulousness and an almost exuberant scenic imagination frequently intertwined. On the occasion of the 1982 world premiere of the bassoon version of *In Freundschaft* ("In Friendship"), the composer remarked that, during rehearsals, 'the vision of a bassoon-playing teddy bear' had occurred to him. It looked exactly 'like the teddy bear from my early childhood'—'yellow, with brown glass eyes, stiff limbs and brown thread outlines for the mouth, nose, fingers and toes—only much larger, half-alive, full of humour and primally musical'. And indeed, the soloist then premiered 'In Freundschaft' for a Teddy Bear with Bassoon' in London, dressed in a fitting costume. Stockhausen had originally dedicated the composition, written five years earlier, as a birthday present to his partner, the clarinetist Suzanne Stephens. Like many of his other works, the piece had been 'conceived' from the outset in such a way that it could be played by various instruments.

And, frequently at the request of musician friends, Stockhausen adapted it over the years in an individual manner to suit the handling and/or range of virtually every instrument represented in the orchestra. Individual editions for many instruments were produced. In doing this, the composer was also keen to encourage friendly exchange, discussion and mutual inspiration amongst musicians.

In the 1970s, Stockhausen's compositional style had shifted from a point-based serial style towards formulaic composition—a generative, multidimensional approach. In

the wake of a then-emerging renaissance of efforts towards melodic-linear coherence, he began to define so-called 'formulae' for his works: material tableaux whose gestural figurations, rhythmic characteristics and sonic aspects provide the primary source for all the intervallic, textural, formal and, where applicable, gestural elements of the unfolding music. The formula was intended to be "the matrix and plan of micro- and macro-form, but at the same time also the psychic form and vibrational image of a supra-musical manifestation". This principle can be illustrated particularly clearly using the example of *In Freundschaft*, which ranks among the most frequently performed and accessible works in his oeuvre. The formula underlying the composition as a master plan is notated across two staves. On the upper staff there is a melodic arc containing all the chromatic notes of the octave, unfolding in five sections. These sections are separated by meticulously defined rests, subject to a progression of durations. Starting from the single note 'F sharp', the four subsequent groups of notes are distinguished by the number of notes used, the descending and ascending intervals, and the rhythmic values. On the lower staff, which ends two octaves lower with 'F sharp', the groups of notes appear precisely fitted into the durations of the rests on the upper staff—rhythmically modified, in retrograde and in reverse order. The group concluding the sequence noted above—the inherent minor third of which will be a striking element in the work's sweeping progression—culminates in individual impulses that are partly chromatically descending and separated by rests. Its retrograde form, in turn, opens up sequences in the lower staff as an ascending figure in rapid demisemiquaver and hemidemisemiquaver scales. It is perhaps through

this characteristically prominent element that the formal development process of *In Freundschaft* can best be grasped—a process that unfolds in seven cycles following the introduction. Stockhausen himself published an analysis of his piece spanning over thirty pages, teeming with numbers and proportions. It demonstrates that not even the tiniest moment of the metamorphic development is left to chance. When actually heard, the music—deeply rooted in structuralist thinking—quickly begins to electrify, and to escape all gravity. And for long stretches, it strikes the listener as a narrative delivered with rhapsodic fervour, whose content revolves around enduring relationships between people. The fifth and final group of notes noted in the formula described above culminates in the introductory section of the work in a stepwise oscillation between the notes 'b' and 'a'. Then come gradually added ornaments whose wide leaps downwards and upwards mark the range of the entire tonal space. The increasingly rapid oscillation eventually becomes a long-lasting trill, the pitch level of which forms an imaginary horizontal axis of symmetry for the entire piece. Aligned with this, the seven increasingly finely chiselled formal cycles draw closer to one another, following alternating ascending and descending chromatic scales. The long string lengths of the double bass mean that performers of the piece are faced with daring leaps and extraordinary rhythmic difficulties. From the deepest bass attacks to iridescent harmonics, a veritable acrobatic virtuosity is required. No teddy bear could play that. One wonders to what other creature from his imaginary menagerie Stockhausen might have assigned the double bass version of his *In Freundschaft*...

Original contribution for *musica viva*/BR

FRANK REINECKE [KONTRABASS]

Frank Reinecke, geboren 1960 in Hamburg, erhielt im Alter von acht Jahren Violinunterricht und begann mit 15 Jahren autodidaktisch Kontrabass zu spielen. Nach dem Abitur studierte er bei Klaus Stoll an der Hochschule der Künste Berlin. Von 1984 bis 2024 war er Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, zwischen 1995 und 2001 Honorarprofessor am Mozarteum Salzburg. Reinecke tritt als Solist und Kammermusiker bei internationalen Festivals: Cantiere Internazionale d'Arte Montepulciano, Lucerne Festival, Klangspuren Schwaz, Musikfest Berlin, *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, Latesummerfestival Hvide Sande, Oremandsgaard Kammermusikfest Dänemark. In enger Zusammenarbeit mit namhaften Komponist*innen brachte Frank Reinecke zahlreiche Werke zur Uraufführung, etwa von Mark Andre, Niels Viggo Bentzon, Nikolaus Brass, Ole Buck, Wolfgang Heisig, Sven Lyder Kahrs, Hanna Kulenty, Catherine Lamb, Chris Newman, Cecilie Ore, Enno Poppe, Nicolaus Richter de Vroe, Erhan Sanri, Marc Sabat, Wolfgang von Schweinitz, Wilhelm Dieter Siebert, Manfred Stahnke, Erkki-Sven Tüür, Rachel Yatzkan oder Isang Yun. Auf dem Gebiet mikrotonaler Musik entwickelte Frank Reinecke in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine hochspezialisierte spieltechnische Expertise. Zusammen mit dem norwegischen Violinisten Helge Slaatto bildet Reinecke seit 1987 ein Duo, das ein umfangreiches Repertoire entwickelt hat, und international auftritt. Frank Reinecke konzertierte mit dem Ensemble Recherche, Deutsche Bläsolisten, Haydn Trio Wien, Henschel Quartett, Linos Ensemble, Pro Arte Quartett Salzburg, dem Duo Michala Petri und Lars Hannibal, war Mitglied des

Xsemble München. Er gab Meisterkurse, unter anderem bei der Internationalen Sommerakademie Salzburg, Mühldorfer Sommerakademie, CalArts Los Angeles. Er ist Autor zahlreicher Texte und Rundfunksendungen, mit besonderem Fokus auf Musikvermittlung. Über zwei Jahrzehnte leitete er Jugendworkshops für das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Seit 2019 studiert er klassische persische Musik auf Tar und Setar.

FRANK REINECKE [DOUBLE BASS]

Frank Reinecke, born in Hamburg in 1960, began violin lessons at the age of eight and taught himself to play the double bass at 15. After graduating from high school, he studied with Klaus Stoll at the Berlin University of the Arts. From 1984 to 2024, he was a member of the Bavarian Radio Symphony Orchestra. Between 1995 and 2001, he was an honorary professor at the Mozarteum in Salzburg. He has performed as a soloist and chamber musician at international festivals, including Cantiere Internazionale d'Arte Montepulciano, Lucerne Festival, Klangspuren Schwaz, Musikfest Berlin, *musica viva* / BR, Latesummerfestival Hvide Sande, and Oremandsgaard Chamber Music Festival in Denmark. In close collaboration with renowned composers, Frank Reinecke has premiered numerous works by Mark Andre, Niels Viggo Bentzon, Nikolaus Brass, Ole Buck, Wolfgang Heisig, Sven Lyder Kahrs, Hanna Kulenty, Catherine Lamb, Chris Newman, Cecilie Ore, Enno Poppe, Nicolaus Richter de Vroe, Erhan Sanri, Marc Sabat, Wolfgang von Schweinitz, Wilhelm Dieter Siebert, Manfred Stahnke, Erkki-Sven Tüür, Rachel Yatzkan, Isang Yun among others. In the field of microtonal music, Frank Reinecke has developed highly specialised technical expertise over the past two decades. Together with Norwegian violinist Helge Slaatto, Reinecke has formed a duo since 1987 that has developed an extensive repertoire for violin and double bass and has performed internationally. Frank Reinecke has performed with the Ensemble Recherche, Deutsche Bläsolisten, Haydn Trio Wien, Henschel Quartett, Linos Ensemble, Pro Arte Quartett Salzburg, the duo Michala Petri and Lars Hannibal, and was a mem-

ber of the Xsemble München. He has given masterclasses at the International Summer Academy Salzburg, Mühldorf Summer Academy, CalArts Los Angeles, among others. He is the author of numerous texts and radio programmes, with a particular focus on music education. For over two decades, he led youth workshops for the Bavarian Radio Symphony Orchestra. Since 2019, he has been studying classical Persian music on the Tar and Setar.

CD EDITION – MUSICA VIVA / BR

Als »Reihe für Komponistinnen und Komponisten« dokumentiert die *musica viva* CD-Edition Konzerte mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie mit international renommierten Orchestern und Ensembles der seit 1945 bestehenden *musica viva*-Reihe. In etwa drei Neuerscheinungen pro Jahr werden aktuelle *musica viva* Produktionen und historische Live-Mitschnitte aus den Archiven des Bayerischen Rundfunks berücksichtigt.

br-musica-viva.de/cd/

IMPRESSUM

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH – Edition *musica viva*

© + © 2026 BRmedia Service GmbH

Studio productions and live recording *musica viva* concert

Artistic Director *musica viva* / BR

Dr. Winrich Hopp

Executive Producer

and Editor *musica viva* / BR

Dr. Pia Steigerwald

Assistant *musica viva* / BR

Giovanni Michellini

7–9 November 2023 — *iv 18*

Recording Location

Herkulesaal der Residenz, Munich

Recording Producer Jörg Moser

Recording Engineer Winfried Meßmer

20–21 June 2012 — *Flucht*

Recording Location

Himmelfahrtskirche Sendling Munich

Recording Producer Johannes Müller

Recording Engineer Marko Kaminsky

Under the title of “Reihe für Komponistinnen und Komponisten”, Bavarian Radio’s *musica viva* CD edition documents composers’ work in the form of concerts given by the Bavarian Radio Symphony Orchestra and Chorus as well as concerts by visiting international orchestras, ensembles and soloists that have appeared in the *musica viva* series, which was established in 1945. Around three releases will appear each year, showcasing not only current *musica viva* performances but also historic live recordings from the archives of Bavarian Radio.

6 November 2020 — *In Freundschaft*

Recording Location

Herkulesaal der Residenz, Munich

Recording Producer Clemens Deller

Recording Engineer Klemens Kamp

CD Mastering

Christoph Stickel

Music Publishers

Edition Peters | Verlag Neue Musik |

Stockhausen-Verlag

Translations

David Ingram

Layout & Cover Art

LMN–Berlin [lmn-berlin.com]



Karlheinz Stockhausen

Nikolaus Brass

Mark Andre