

NIKOLAUS BRASS

BR
KLASSIK

45

In der Farbe
von Erde

Der goldene Steig

Der Garten

musica viva



[1–4] IN DER FARBE VON ERDE playing time 20:59

Musik für Viola, 44 Streicher und zwei Schlagzeuger [2021] – [UA]

Kommissionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

[1] 5:30 / [2] 5:34 / [3] 7:18 / [4] 2:37

TABEA ZIMMERMANN [Viola]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

VIMBAYI KAZIBONI [Leitung]

[5–9] DER GOLDENE STEIG playing time 27:05

Eine Erzählung für Sopran und Orchester [2016] – [UA]

auf einen Text von Peter Kurzeck

Kommissionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

[5] 2:43 / [6] 3:18 / [7] 7:05 / [8] 9:05 / [9] 4:54

SARAH MARIA SUN [Sopran]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PETER RUNDEL [Leitung]

[10–17] DER GARTEN playing time 23:29

für Orchester mit vier obligaten Männerstimmen [2012] – [UA]

Kommissionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

[10] 1:43 / [11] 4:32 / [12] 4:34 / [13] 2:22 / [14] 2:19 / [15] 2:01 / [16] 3:40 / [17] 2:18

NEUE VOCALSOLISTEN STUTT GART

DANIEL GLOGER [Countertenor] | MARTIN NAGY [Tenor]

GUILLERMO ANZORENA [Bariton] | ANDREAS FISCHER [Bass]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PETER EÖTVÖS [Leitung]

total playing time 71:33

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). Neben den auf dieser CD zum ersten Mal veröffentlichten Orchesterwerken *Der Garten* (Uraufführung bei der *musica viva*/BR), *Der goldene Steig* – Eine Erzählung für Sopran und Or-

chester mit einem Text aus Peter Kurzecks Roman ›Oktober und wer wir selbst sind‹ (Uraufführung 2016 bei der *musica viva*/BR) und *In der Farbe von Erde* – Musik für Viola, 44 Streicher und zwei Schlagzeuger (Uraufführung 2023 bei der *musica viva*/BR) schrieb Nikolaus Brass zahlreiche Werke für Stimme(n) in verschiedenen Besetzungen, unter anderem *Stimme und Tod* oder *fallacies of hope – deutsches requiem* mit Textprojektionen aus dem Roman von Peter Weiss' ›Ästhetik des Widerstands‹. 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 Coronalockdown 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 erscheint in der Reihe: Komponisten in Bayern eine Monographie über Brass. 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 [⁸1949]

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 addition to the orchestral works *Der Garten* (*The Garden*, premiered at *musica viva/BR*), *Der goldene Steig* – Eine Erzählung für Sopran und Orchester (*The Golden Path*, a Tale for Soprano and Orchestra, with a text from Peter Kurzeck's novel 'Oktober und wer wir

selbst sind', premiered at *musica viva*/BR in 2016) and *In der Farbe von Erde* (*In the Colour of Earth*, Music für viola, 44 strings and two percussionists, world premiere 2023 at *musica viva*/BR), Nikolaus Brass has written numerous works for voice(s) in various instrumentations, including *Stimme und Tod* or *fallacies of hope – deutsches requiem* with text projections from Peter Weiss' novel 'Ästhetik des Widerstands'. 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 will be 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.

›IN DER FARBE VON ERDE‹

Musik für Viola, 44 Streicher und zwei Schlagzeuger [2021]

Besetzung:

Viola solo

2 Schlagzeuger

je ein Vibraphon

16 Violinen

je ein Satz Röhrenglocken (chromatisch)

12 Violen

10 Violoncelli

6 Kontrabässe

Folgende Skordaturen sind obligat:

Violinen 5–8 stimmen alle Saiten um 31 Cent tiefer (= 7. Oberton)

Violinen 9–12 stimmen alle Saiten um 50 Cent höher (= 11. Oberton)

Violinen 13–16 stimmen alle Saiten um 50 Cent tiefer (= 13. Oberton)

Violen 5–8 stimmen alle Saiten um 31 Cent tiefer (= 7. Oberton)

Violen 9–12 stimmen alle Saiten um 50 Cent höher (= 11. Oberton)

Celli 7–10 stimmen alle Saiten um 31 Cent tiefer (= 7. Oberton)

Die Streicher mit Skordatur dürfen die abweichende Intonation nicht korrigieren!

Entstehungszeit: 2020–2021

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 17. Februar 2023 im Herkulesaal der Residenz München im Rahmen der *musica viva*-Konzertreihe mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Tabea Zimmermann [*Viola solo*] unter der Leitung von Vimbai Kaziboni

MAX NYFFELER

DIE FARBEN DER ERDE ZUM KLINGEN GEBRACHT

Die Genese von Werktiteln verläuft oft in geheimnisvollen Bahnen. So auch bei der vorliegenden Uraufführung von Nikolaus Brass. Ein Hinweis in Form einer verbalen Eintragung befindet sich jedoch auf Seite 32 der Partitur, nach rund zwei Dritteln der Gesamtdauer: »... plötzlich, in der Farbe von Erde ...«. Die sieben Takte, auf die sich die Eintragung bezieht, sollen dreimal gespielt werden und heben sich von ihrem klanglichen Umfeld stark ab. Die Musik bewegt sich hier in den leisesten Registern; die Streicher erzeugen mit Tremolo, Halbtonschwankungen und dem Spiel auf dem Steg ein feines, in sich bewegtes Klanggespinnst, und in den transparenten Satz hinein spielt die Solobratsche ein zartes Melodiefragment in weiten Intervallen. Die Stelle wirkt wie ein Einschnitt in der Partitur, und tatsächlich hat sie der Komponist erst nach Fertigstellung des Stücks in den Klangfluss, der hier gerade einem Fortissimo entgegenstrebt, eingefügt. Als Resultat eines spontanen, »plötzlichen« Einfalls.

Literarische Bezüge zu Philippe Jaccottet

Auf Nachfrage verweist Brass auf den vor einem Jahr verstorbenen französischsprachigen Schweizer Lyriker Philippe Jaccottet und einen kurzen Text von ihm, der genau diesen Titel trägt: In der Farbe von Erde. Die poetische Prosa schlug bei Brass wie ein Blitz ein. Das Datum der Lektüre hielt er im Buch mit Bleistift fest: 27. 6. 20. Um was geht es in dem von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz ins Deutsche übersetzten Text von Jaccottet? Er notiert zunächst in stenogrammartiger Kürze, was er beim Gehen über einen schmalen Weg irgendwo in einer Waldlichtung wahrgenommen hat: »Wege, blutrote Flecken des Dunklen Mauerpfeffers, Ranken der Waldrebe, Wärme der untergehenden Sonne«, und weitet diesen minimalistischen Sachverhalt sogleich zur umfassenden Reflexion und Selbstreflexion aus. Genaue Wahrnehmung wird zum Ausgangspunkt eines unablässigen Staunens über die Einfachheit der Dinge und die Intensität, mit der sie auf

ihn einwirken: »Zarte stille Spur, hinterlassen von all jenen, die hier gegangen sind [...] Menschenzeit, die ihre feinen Linien dem Boden einschreibt. Und fast augenblicklich, fast gleichzeitig die Bestürzung. Bestürzung ist nicht zu viel gesagt, wenn man sich eine ruhige, leise Bestürzung vorstellen kann, ohne jeden Krampf, ohne Aufruhr, ohne Lärm: Bestürzung, jäh, innerlich, dazusein, teilzuhaben, Anrecht zu haben auf diese Wärme der Erde [...] Darin liegt etwas ganz und gar, etwas vollkommen Unbegreifliches – oder zumindest, was man sogleich als solches empfindet, nicht schmerzhaft, sondern, im Gegenteil, beinahe freudvoll; beinahe, außerhalb jedes Gedankens, mit Dankbarkeit.« Auch wenn Brass den Text etwa neun Monate vor Fertigstellung der Partitur in die Hände bekam: Um eine programmmusikalische Vorlage handelt es sich nicht. Doch erkannte er darin etwas von seinen eigenen Gedanken. Was ihn an diesem Prosastück fesselte, war die poetische Kraft und Unmittelbarkeit, wie hier unscheinbare Dinge am Wegrand, denen man gewöhnlich kaum Beachtung schenkt, zum eingreifenden Erlebnis und zum Gegenstand tiefschürfender Reflexionen gemacht werden. Mehr noch:

Wie die genaue Wahrnehmung bei Jaccotet das Ich zum Einssein mit der Natur und zur Geborgenheit in der Welt führt. Die Erde als Symbol des Lebens schlechthin, der Ort, aus dem das Leben kommt und in den es zurückkehrt.

Solostimme und Streichorchester

Brass konzipierte sein Werk ursprünglich als einen Korpus von individualisierten Streichern. In der Endfassung sind es vierundvierzig, wobei die tiefen Instrumente – Farben der Erde? – mit sechs Kontrabässen und zehn Celli überproportional stark vertreten sind. (Die Streicherbesetzung wird ergänzt durch zwei Vibraphone als eine Art Pedalinstrumente sowie Glocken; letztere kommen nur nach den eingeschobenen sieben Takten kurz zum Einsatz.) Doch als dann Tabeta Zimmermann eine Residenz beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks erhielt und er in Austausch mit ihr trat, wurde aus dem Werk eine Art Bratschenkonzert. Aus einem Interview mit ihr hatte Brass von ihrer Vorliebe erfahren, aus einem Kollektiv heraus zu musizieren, und das deckte sich mit seiner eigenen Vorstellung eines

variantenreich interagierenden Streicherensembles. Im neuen Werk stehen Solostimme und Streichorchester in einem lebendigen Wechselverhältnis. Zu Beginn spielt die Bratsche eine in sich versunkene instrumentale Meditation – ein rezitativähnliches Solo, das den Klangraum schrittweise ausweitet; erst danach tritt das Orchester hinzu. Mit Ausnahme einer etwa einminütigen Unterbrechung ist das Soloinstrument pausenlos beschäftigt; es entsteht eine Art unendliche Melodie, ausdrucksstark, vielgestaltig und mit technischen Schwierigkeiten gespickt. Die Bratsche führt das Orchester, dialogisiert mit ihm, verschwindet in ihm und tritt zweimal mit einer Kadenz in Erscheinung. Diese Kadenzen sind allerdings nicht wie im traditionellen Virtuosenkonzert als brillante Höhepunkte gestaltet, sondern dienen vielmehr der subtilen Erkundung der Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments. Keine Selbstdarstellung des Interpreten, sondern ein nachdenkliches Innehalten. Ein Aufschub des Endes. Hier zeigt sich in der Dimension der Zeit derselbe Grundgedanke, der sich thematisch an der Vorstellung von »Erde« festmacht: Musik als Abbild von Leben, mit Anfang und Ende.

Und zu Ende kommen heißt sterben. »Was heißt das, wenn die Musik geendet ist? Das überlege ich mir immer beim Komponieren, neben all den handwerklichen Entscheidungen. Deshalb weiß ich auch nicht, was aus einem Stück werden wird, wenn ich daran arbeite. Ich versuche mir gewahr zu werden, was kann das sein, was ich da mache. Ich begegne dem Stück eher beim Schreiben, als dass ich weiß, was ich mache.«

Skordaturen

Der Orchesterpart von *In der Farbe von Erde* wartet mit einer Besonderheit auf, die durchaus experimentelle Züge trägt und das Ohr herausfordert. Die 16 Violinen sind in vier, die 12 Violen in drei und die 10 Celli in zwei Gruppen aufgeteilt; die erste dieser Gruppen spielt jeweils in der normalen Tonhöhe, die anderen sind leicht herab- bzw. heraufgestimmt: Die Skordaturen betragen minus 31 Cent (die Differenz der temperierten zur naturreinen Sept), plus 50 Cent (in der auf C basierenden Skala die Differenz vom temperierten F zum elften Oberton, dem sogenannten »Alphorn-Fa«) und minus 50 Cent (ungefähr die Differenz vom temperierten A

zum dreizehnten Oberton, dem vertieften A). Erzeugt wird durch diese Skordaturen eine Tonqualität, die je nach Art, wie sich die Instrumentengruppen überlagern, unterschiedlich stark in den Konturen aufgeweicht und verfärbt wird. Die Solobratsche spielt durchgehend in der normalen Stimmung und hebt sich dadurch von den schwankenden Begleitklängen ab; gelegentliche mikrotonale Abweichungen sind Bestandteil ihrer expressiven melodischen Gestik oder dienen der Erzeugung besonderer harmonischer Wirkungen, etwa durch Verwendung von Flageoletttönen oder der real klingenden Natursepte. Das Spiel mit den vier unterschiedlich gestimmten Klangebene ist fein abgestuft, ein amorphes Einerlei wird vermieden; zu Beginn lässt sich diese formale Strategie hörend gut nachvollziehen, wenn nach dem einleitenden Bratschensolo nach und nach die normal gestimmten, solistisch geführten Violinen, Bratschen und Celli einsetzen, dann der Reihe nach die um 31 Cent heruntergestimmten Bratschen, Violinen und Celli und schließlich die um 50 Cent herauf- und herabgestimmten restlichen Instrumente und die Kontrabässe. So wird der Klang zunehmend dichter, farbiger und unschärfer

und umhüllt die Solobratsche mit einem weichen Stimmengeflecht. In all diesen Verfahren, auch in den wechselnden, die Großformgliedernden rhythmischen Texturen, tritt eine kompositorische Grundhaltung zutage, die das ganze Stück prägt: Das Bestreben, die naturwüchsige Materialität der Streichinstrumente umfassend zum Klingen zu bringen. Die Farben der Erde sollen sich in den Farben der Klänge spiegeln.

MAX NYFFELER

THE COLOURS OF THE EARTH TRANSFORMED INTO SOUND

The genesis of work titles is often mysterious—and this world premiere by Nikolaus Brass is no exception. There is, however, a clue in the form of a verbal entry on page 32 of the score, about two-thirds of the way through: “... suddenly, in the colour of earth ...”. The seven bars to which this entry refers are to be played three times and stand out starkly from their tonal surroundings. The music here moves in the quietest registers; through tremolo, semitone fluctuations and playing on the bridge, the strings create a delicate, moving web of sound, and the solo viola plays a filigree fragment at wide intervals into the transparent movement. The passage seems like a break in the score, and in fact the composer added it to the flow of sound, which here builds to fortissimo, only after the piece had been completed—as the result of a spontaneous, “sudden” idea.

Literary references to Philippe Jaccottet

When asked about this, Brass refers to the French-speaking Swiss poet Philippe Jaccottet, who died a year ago, and to a short text by him of the same title: *In the Colour of Earth*. The poetic prose struck Brass like a bolt of lightning. He made a pencil note in the book of the date on which he read the lines: 27. 6. 20. So what is Jaccottet’s text, translated into German by Elisabeth Edl and Wolfgang Matz, all about? The poet begins by writing down brief notes about what he experienced as he walked along a narrow path somewhere in a forest clearing: “Paths, blood-red patches of dark stonecrop, tendrils of clematis, the warmth of the setting sun”, and immediately expands this minimalist fact into comprehensive reflection and self-reflection. Precise perception becomes the starting point for constant amazement at the simplicity of things and the intensity with which they affect him: “Tender, silent traces left behind by all those who have walked

here [...] Human time inscribing its fine lines on the ground. And almost instantly, almost simultaneously, dismay. Dismay is no exaggeration if one can imagine a calm, quiet dismay, without any convulsion, without turmoil, without noise: dismay, abruptly, inwardly, to be there, to participate, to be entitled to this warmth from the earth [...] There is something completely and utterly incomprehensible in it—or at least what one immediately feels as such, not painfully, but, on the contrary, almost joyfully; almost, beyond all thought, almost gratefully.” Although Brass received the text some nine months before completing the score, it is not a programme-music template. He did, however, recognise some of his own thoughts in it. What fascinated him about this prose piece was the poetic power and immediacy of the way in which unremarkable things by the wayside, to which one normally pays little attention, become a compelling experience and become the subject of profound reflection. In addition, Jacottet’s precise perception leads the self to oneness with nature and a sense of security in the world. The earth as the ultimate symbol of life, the place from which life comes and to which it returns.

Solo voice and string orchestra

Brass originally conceived his work as a body of individualised strings. In the final version, there are forty-four, with the low instruments (colours of the earth?) disproportionately represented by six double basses and ten cellos. (The string section is supplemented by two vibraphones as a kind of pedal instrument and by bells; the latter are used only briefly after the seven bars inserted.) But when Tabea Zimmermann was given a residency with the Bavarian Radio Symphony Orchestra and Brass began working with her, the piece became a kind of viola concerto. From an interview with her, Brass had learned of her preference for making music as part of a collective, and this coincided with his own idea of a string ensemble interacting in a variety of ways. In the new work, there is a lively interplay between solo voice and string orchestra. At the beginning, the viola plays an introverted instrumental meditation, a recitative-like solo that gradually expands the sound space—only then does the orchestra join in. Apart from an interruption of about a minute, the solo instrument is constantly

busy, resulting in a kind of endless melody, expressive, multi-faceted and full of technical difficulties. The viola leads the orchestra, engages in dialogue with it, disappears into it and reappears twice with a cadenza. These cadenzas, however, are not intended as brilliant climaxes, as in the traditional virtuoso concerto, but rather as subtle explorations of the instrument's tonal and expressive possibilities. There is no self-expression on the part of the performer here, but rather a pause for deep thought. A postponement of the end. In the dimension of time, the same basic idea is revealed here, thematically linked to the idea of "earth": that of music as an image of life, with a beginning and an end. And to come to an end is to die. "What does it mean when the music ends? I always think about that when I'm composing, along with all the technical decisions. That's why I don't know what will become of a piece while I'm working on it. While doing that I try to be aware of what it could be. I encounter the piece during the writing process itself, rather than being aware of what I'm doing."

Scordatura

The orchestral part of *In der Farbe von Erde* has a special feature that is quite experimental and challenging to the ear. The 16 violins are divided into four groups, the 12 violas into three and the 10 cellos into two; the first of these groups plays at the normal pitch, while the others are tuned slightly down or up. The scordaturas are minus 31 cents (the difference between the tempered seventh and the natural seventh), plus 50 cents (in the C-based scale, the difference between the tempered F and the eleventh harmonic, the so-called "Alphorn F"), and minus 50 cents (approximately the difference between the tempered A and the thirteenth harmonic, the lowered A). These scordaturas produce a tone quality that is softened and discoloured to varying degrees depending on how the groups of instruments overlap. The solo viola plays in standard tuning throughout, setting itself apart from the fluctuating accompaniments; occasional microtonal deviations are part of its expressive melodic gestures or serve to create special harmonic effects, for example through the use of overtones or the real-sounding natural seventh.

The playing with the four differently tuned sound levels is finely graduated, avoiding an amorphous monotony. This formal strategy is evident at the beginning when, after the introductory viola solo, the normally tuned solo violins, violas and cellos gradually enter, followed in turn by the violas, violins and cellos tuned down by 31 cents, and finally by the remaining instruments and the double basses tuned up and down by 50 cents. In this way, the sound becomes increasingly dense, colourful and blurred, enveloping the solo viola in a soft web of voices. In all these processes, including the changing rhythmic textures that structure the large-scale form, a basic compositional attitude emerges that characterises the whole piece: an effort to make the natural materiality of the stringed instruments resonate fully. The colours of the earth should be reflected in the colours of the sounds.

Original contribution for *musica viva* / BR



›DER GOLDENE STEIG‹

Eine Erzählung für Sopran und Orchester [2016]
auf einen Text von Peter Kurzeck

Besetzung:

Sopran solo	Schlagzeug
2 Flöten (2. auch Piccolo)	8 Violinen I
2 Oboen	8 Violinen II
2 Klarinetten in B (2. aus Bassklarinette in B)	8 Violoncelli
2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)	6 Kontrabässe (5-Saiter)
2 Trompeten in C	
2 Posaunen	
1 Tuba	

Entstehungszeit: 2016

Auftraggeber: Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks
Uraufführung: 16. Dezember 2016 im Herkulesaal der Münchner Residenz im Rahmen der *musica viva*-Konzertreihe des Bayerischen Rundfunks mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Sarah Maria Sun [*Sopran*] unter der Leitung von Peter Rundel

Der goldene Steig – Eine Erzählung für Sopran und Orchester, im Titel märchenhafte Assoziationen erweckend, verwirklicht sich als eine semantisch hochkomplexe vokalsymphonische Erzählung. Das Stichwort lautet »damals«. Nikolaus Brass selbst charakterisiert dieses Werk als »Erinnerung an eine Erinnerung«: Es sind Erinnerungen der berichtenden Personen an die Erinnerungen des schon lange verstorbenen Vaters (Der literarisch hoch suggestive Gesangstext ist Kurzecks Roman *Oktober und wer wir selbst sind* entnommen). Die erlebende, introvertierte Person ist der abwesende, weil längst verstorbene Vater, der sich einer zweiten Person anvertraute. Diese zweite, als »Kind«-Person zu erkennen, stellt sich selbst als extrovertierte, erlebte Person dar. Doch wer ist hier wer? Man erlebt ein besonderes, schillerndes Ich, das hin und her zu wandern scheint zwischen zwei Menschen gegensätzlichen Gemüts und Charakters, gleichwie zwischen Gegenwart und Vergangenheit, hochaufgeladen mit transgenerationaler Innenspannung. Szenische Gegenwarts-Intensität attackiert die abgeklärte

Vergangenheitsform des längst verstorbenen Vaters. Die Brücke zwischen den Beiden ist die »Innigkeit« als eine nicht der Zeit unterworfenene, verbindende Größe (aus dieser Notwendigkeit heraus notiert der Komponist als Partituranweisung für die Gesangstimme: »mit Innigkeit«). Die virtuose, hochexpressive Prosodie der Solo-Sopranistin bildet ein scharfes Kontrastmittel für die Bildgebung des träumerisch-melancholischen Textes aus abgeklärter, ferner Vergangenheit und örtlicher Abgetrenntheit: »Da ist die Ferne beinahe wie ein Bild«. Jedoch brennt eine beschwörende Gegenwartshaltung aus dieser Erinnerung an den Vater; Kurzeck schreibt »Sagt mein Vater jetzt«, anstatt »sagte« - während man förmlich das Stroh des Strohhuts knistern hört. Aber Nikolaus Brass stellt innerhalb seiner Konzeption auch merkwürdige Irritationen in den Raum: dass nämlich die nach Nähe suchende Vergewärtigung des Vaters keineswegs in illustrativem Einklang mit dessen Erzählung steht. So stolpert hier manches poetische Moment ins beinahe Ordinäre, etwa wenn der Sopran singt »es sind ja dem Meraner seine Farben gewesen«.

Das ist nicht die Stimme des Vaters! An einigen Stellen steht klangmalendes, hochfiguratives Vokalballett im Widerspruch zur lyrisch-semanticen Sinn-Prosodie. Doch was sinnbefreit sich fortsetzt, könnte ja auch neu zu besetzen sein.

Mythenbildung

Mit *Der goldene Steig* gerät der Komponist in eine Art Exploration über den Prozess der Mythenbildung, als wolle er fragen: was bleibt bestehen, was verändert sich und was bricht ab? Der goldene Steig, auf Tschechisch *Zlatá stezka*, ist der mythische Name eines wegen seiner erhabenen Schönheit berühmten Weges durch die böhmische Landschaft. Ihn künstlerisch zu durchwandern kann kaum dem Wort gelingen, vielleicht aber der Musik. So gestaltet sich das Zentrum des Werkes: Das Orchester alleine beschreitet ruhig den goldenen Steig, in festlicher Ferne, durch Phantasielandschaften mit Zen-klosterlichen Gongs, erwachsen aus uraltem, fast blindem Erzählen. Es erklingt ein großes Zwischenspiel des Orchesters, nicht unähnlich wie es einen auch Gustav Mahlers *Lied von der Erde* umfängt. Statt

bühnenpräsentier Intervallsprünge glaubt man hier Gold in verschiedenen Aggregatzuständen zu finden. Denn der Sopran selbst legt hier sein klingendes Blattgold auf den Orchesterkörper. Malerisch ausgedünnte Kontrapunkte erweitern die imaginierte Landschaftsaussicht. Oktavblendungen und mantrahafte Spiegelungen von Naturintervallen verbreiten ihren Zauber bei den Worten »Da wird es einsam und weit!« Weil sich die Musik zunehmend in Regionen des Hypothetischen bewegt, muss sie sich nun nicht mehr davor scheuen, ins Illustrative überzugehen.

Spekulative Zukunft

Aus dem dichterischen Gedanken, wohin zu gehen besser wäre – »Soll ich in die Wachau und dann mit der Donau weiter? Oder nach Osten in die Slowakei? Da wird es einsam und weit!« – entsteht für einen Moment die Sicht auf eine spekulative Zukunft: »Die hohe Tatra, die hohe Tatra, sagt mein Vater, und ich kann sehen, dass er sie jetzt vor sich sieht.« Die Erzählung transzendiert von der konkreten Erinnerung des Vaters in die Erinnerung des Kindes an den Vater: die mu-

sikalische Verwirklichung lässt die Frage transgenerationaler Kontinuitäten und Diskontinuitäten aufscheinen. Darüber hinaus vollzieht sie die Verwandlung von einer Erinnerung eines Real-Gewesenen hinüber in die reine Imagination. Wir sehen in diesem Augenblick alle »die Tatra«, besser »eine Tatra«, denn jeder sieht nun seine tief eigene, und so beweist sich die Poesie von neuem als Träger geistiger Wahrheit, die höher steht als das pure Abbild. Es öffnet sich eine utopische Traumlandschaft, vielleicht gar nicht weit von Mörikes *Orplid* oder Hölderlins *Griechenland*...

Unabschließbarkeit

Mit dem Vers »Dort schneit es schon im Oktober« endet die Komposition, ohne sich wirklich abzuschließen. Hier erfüllt sich einmal mehr Nikolaus Brass' Vorstellung, wie er selbst bemerkte: »Der Unabschließbarkeit, der Fülle, der Unendlichkeit des Augenblicks ist meine Musik gewidmet.« Seiner szenischen, das Exzentrische berührenden Phänomenologie nach lässt sich *Der goldene Steig* mit Schönbergs *Erwartung* assoziieren: auch hier steht das szenische Element in

einem dramatischen Spannungsverhältnis zur imaginativen Innenwelt. Doch wo bei Schönberg die Szenerie als psychotische Panikattacke auf offener Bühne eskaliert, vollzieht sich bei Brass ein disparates Drama in Gestalt unausgesprochener psychologischer Latenz: der Text ruft innere Musik hervor, das untere Reich des Verdrängten bricht vulkanisch hervor.

Franzpete Messmer (Hrsg): *Nikolaus Brass, Komponistinnen und Komponisten in Bayern*, Band 70, München 2024.

Der goldene Steig—‘Eine Erzählung für Sopran und Orchester,’ whose title evokes fairy-tale associations, is realised as a semantically highly complex vocal-symphonic narrative. The key word is *damals* (“then”). Nikolaus Brass himself characterises this work as a “memory of a memory”, i.e. the narrator’s memories of his long-dead father (the highly evocative literary vocal text is taken from Kurzeck’s novel *Oktober und wer wir selbst sind*). The experiencing, introverted person is the absent (long-dead) father, who has confided in a second person—recognisably a “child person”—who presents himself as extroverted and experienced. But who is who here? We experience a special, dazzling ego that seems to move back and forth between two people of opposing dispositions and characters, as well as between the present and the past, highly charged with transgenerational inner tension. The scenic intensity of the present conflicts with the serene past tense of the long-dead father. The bridge between the two is “intimacy” as a connecting factor that is not subject to time (because of this necessity, the composer

notes as a score instruction for the vocal part: “with intimacy”). The virtuoso, highly expressive prosody of the solo soprano contrasts sharply with the dreamy, melancholy imagery of the text, which evokes a serene, distant past and local isolation: “Da ist die Ferne fast wie ein Bild” (“The distance there is almost like a picture.”) The memory of his father, however, burns with an evocative present tense: Kurzeck writes “Sagt mein Vater jetzt” (“Says my father now” instead of *sagte/said*)—while you can literally hear the straw of his straw hat crackling. But Nikolaus Brass also creates strange irritations within his concept: namely, that the visualisation of the father seeking closeness is by no means illustrative harmony with his narrative. Some poetic moments stumble into the almost banal, such as when the soprano sings “es sind dem Meraner sein Farben gewesen” (“they were the Meraner’s colours.”) That is not the father’s voice! In some places, the highly figurative vocal ballet of colourful sounds is at odds with the lyrical, semantic prosody of meaning. But what goes on without meaning could also be recast.

Creation of myth

With *Der goldene Steig*, the composer embarks on a kind of exploration of the process of myth creation, as if to ask: what remains, what changes, and what is cut short? The Golden Path, *Zlatá stezka* in Czech, is the mythical name of a route through the Bohemian countryside, famous for its sublime beauty. It is hardly possible to travel along it artistically with words, but perhaps with music. The centre of the work is created as follows: the orchestra alone walks quietly along the golden path, at a festive distance, through fantasy landscapes with Zen monastery gongs, grown from ancient, almost blind storytelling. A grand interlude is heard from the orchestra, not unlike the one that envelops the listener in Gustav Mahler's *Lied von der Erde*. Instead of the intervallic leaps that are typical of the stage, here one believes to find gold in different states of aggregation. It is the soprano voice itself that lays its resounding gold leaf on the body of the orchestra. Picturesquely thinned-out counterpoints extend the imaginary view of the landscape. Octave fades and mantra-like reflections of natural intervals spread their magic with the

words “Da wird es einsam und weit!” (“It’ll be lonely and far away there!”) As the music moves increasingly into the realm of the hypothetical, it no longer has to shy away from crossing over into the illustrative.

Speculative future

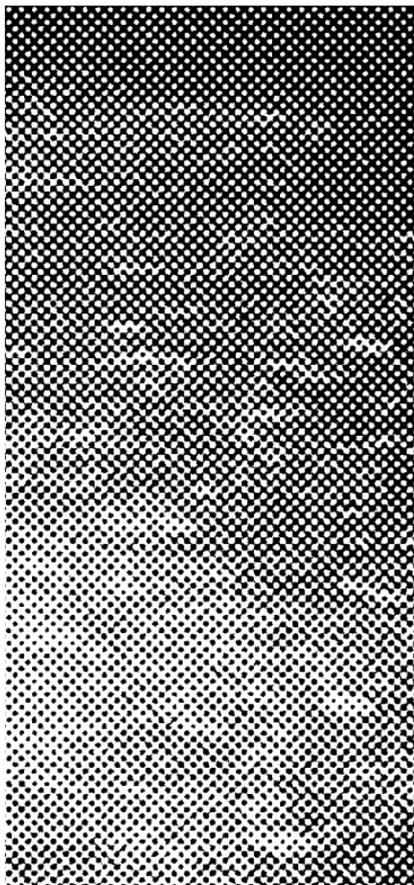
From the poetic thought of where it would be better to go—“Should I go to the Wachau and then continue on the Danube? Or eastwards to Slovakia? It’ll be lonely and far away there”—we get a brief glimpse of a speculative view: “The High Tatras, the High Tatras, my father says, and I can see that he can see them now.” The narrative moves from the concrete memory of the father to the child’s memory of the father: the musical realisation allows the question of transgenerational continuities and discontinuities to emerge. It also makes the transition from the memory of a real being to pure imagination. At this moment we all see “the Tatras”, or rather “one Tatra”, because everyone now sees his or her own deepest one, and so poetry once again proves itself to be the bearer of spiritual truth, which is higher than the pure image. A utopian dream landscape

opens up, perhaps not far removed from Mörrike's *Orplid* or Hölderlin's *Greece...*

The impossibility of an ending

The composition ends with the verse "It snows there as early as October", without really coming to a complete conclusion. Once again, Nikolaus Brass' idea is fulfilled. As he himself remarked: "My music is dedicated to the impossibility of an ending, the fullness, the infinity of the moment." In its scenic phenomenology, which touches on the eccentric, *Der goldene Steig* has parallels with Schönberg's *Erwartung*: here, too, there is a dramatic tension between the scenic element and the imaginative inner world. But whereas in Schönberg's work the scenery escalates as a psychotic panic attack on an open stage, in Brass's work a disparate drama is played out in the form of an unspoken psychological latency: the text evokes inner music, and the lower realm of what has been repressed erupts volcanically.

Franzpeter Messmer (Hrsg): *Nikolaus Brass*,
Composers in Bavaria, Vol. 70, Munich 2024.



TEXT ZU ›DER GOLDENE STEIG‹

AUS DEM ROMAN ›OKTOBER UND WER WIR SELBST SIND‹
VON PETER KURZECK (FRANKFURT 2013)

Damals, sagt mein Vater jetzt in meine Gedanken hinein und gleich sehe ich ihn vor mir. Damals, als in Marienbad die Saison noch nicht angefangen hatte und ich mußte nach Karlsbad zu Fuß und in Karlsbad gab es auch keine Arbeit. Und wie ich dann weiter ins Tschechische hinein bin. Bis nach Rakovnik, nach Slany und Kladno, da sieht man schon Prag in der Ferne, sagt mein Vater. Da ist die Ferne beinah wie ein Bild. Jede Arbeit angenommen, sagt er. Bei einem Tischler zur Aushilfe. Bei einem Ofensetzer. In den Dörfern Fenster und Türen gestrichen. Sogar eine Marienkapelle ausgemalt. Mit einem echten richtigen Kapellenheiligenmaler aus Meran. Die Madonna nicht, die hat er sich nicht nehmen lassen. Aber um ihren Heiligenschein herum den Himmel und in der Ferne die Wiesen und Felder und sogar einen Teil von ihrem Gewand, sagt mein Vater, da hat er mir freie Hand gelassen.

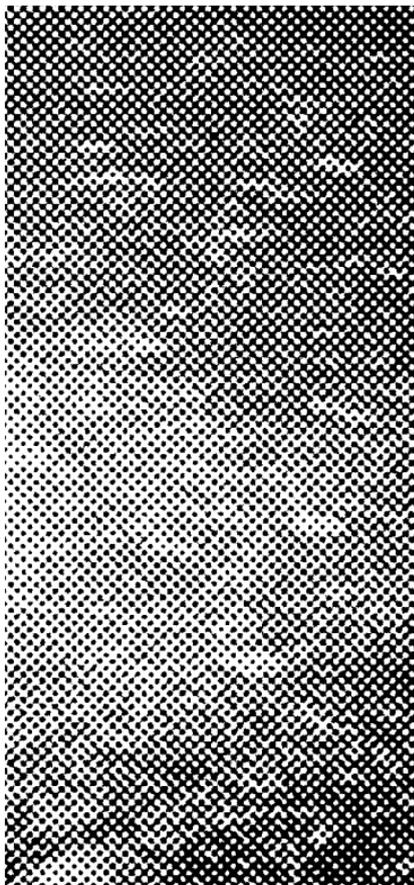
Und wie ich nach Pilsen gekommen bin, da war es schon spät im Sommer. Dann von Pil-

sen nach Klattau. Der Böhmerwald. Wenn man aus dem Wald kommt, Kornfelder. Erst noch Kornfelder, dann die Garben, die Mandeln, große Garbenbündel in Reihen auf jedem Feld. In den Dörfern schon überall Dreschmaschinen. Und dann hab ich gemerkt, es ist schon August. Daß ich auf meinen Geburtstag vergessen konnte. Daß die Zeit auch so schnell vergeht! Man weiß es und kann es doch nicht begreifen, sagt er und sieht mich eindringlich an. Gut, daß ich den Strohhut hatte, sagt mein Vater und wird wieder durchsichtig. Erst durchsichtig, dann unsichtbar. Aber noch nicht ganz. Beinahe, als ob er auf Antwort wartet. Oder falls ihm noch etwas wichtiges einfällt.

Die Marienkapelle, sagt mein Vater. Wie ich den Hintergrund ausgemalt habe, Kornfelder, Kirchtürme, Wald und Himmel. Gern hätte ich da in der Ferne Prag mit hinein gemalt. Aber es hat mir an Übung gefehlt. Und ich hätte auch Gold dazunehmen müssen und das ist die teuerste Farbe. Nur für den

Heiligenschein und den Saum vom Mariengewand, sagt mein Vater. Es sind ja dem Meraner seine Farben gewesen.

Der goldene Steig, sagt aus dem Hintergrund mein Vater. Ich weiß gar nicht, ob du den kennst. Von Klattau aus, sagt er, nach Budweis und Böhmisches-Krummau. Oder weiter. Es ist ja noch Sommer. Wenn man über den Nordwaldkamm ist, geht man in die Sonne hinein. Es geht tagelang nur bergab. Läßt man sich in der Sonne Zeit, sogar wochenlang. Den ganzen Weg entlang später Sommer und bunt ausgemalte Marienkapellen. Lang steht ich und weiß nicht, soll ich in die Wachau und dann mit der Donau weiter. Oder nach Osten zu in die Slowakei. Da wird es einsam und weit. Man kommt in Dörfer, da haben die Leute noch nie einen Fremden gesehen oder seit vielen Menschenaltern nicht mehr. Die Tatra, die hohe Tatra, sagt mein Vater und ich kann sehen, daß er sie jetzt vor sich sieht. Seit er alt wird, sieht er alles umso deutlicher vor sich. Man sieht sie von weitem schon, sagt er. Dort ist eine klare Luft wie fast nirgends. Man geht auf die Berge zu und dann lang bergauf und wenn man hinkommt, ist Herbst. Dort schneit es schon im Oktober.



für Orchester mit vier obligaten Männerstimmen [2012]

Besetzung:

2 Flöten	Countertenor/Bariton
2 Oboen (2. auch Englischhorn)	Tenor
2 Klarinetten in B (1. und 2. auch Bassethorn, 2. auch Bassklarinette)	Bariton Bass
2 Fagotte (alle auch Kontrafagott)	
4 Hörner in F	12 Violinen I 12 Violinen II
Pauken	10 Violen 8 Violoncelli 6 Kontrabässe (alle 5-Saiter)

Entstehungszeit: 2010

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 16. Juni 2012 im Herkulesaal der Münchner Residenz im Rahmen der *musica viva*-Konzertreihe des Bayerischen Rundfunks mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Peter Eötvös

Mag der Titel *Der Garten* zunächst Natur-Idylle suggerieren, so bildet er doch einen deutlichen Kontrast zu der dramatischen und zugleich mystischen Aussage dieses Werkes. *Garten* steht hier weniger als Ur-Ort menschlicher Zivilisation, noch als Symbolort beschützter romantischer Idylle, wo Wildnis und Ordnung, Natur und Kultur ihr verliebtes Zauberspiel treiben. In der Bibel ist der Garten immer wieder der Ort für die Begegnung von Gott und Mensch, also nicht irgendein Garten, sondern jener, welcher der Garten der Auferstehung genannt wird. Das Johannesevangelium berichtet, wie Maria Magdalena als Erste dem auferstandenen Jesus begegnet, ohne ihn, den geliebten, wiederzuerkennen, sondern ihn für den Gärtner hält: »Jesus sagt zu ihr: Frau, was weinst du? Wen suchst du? Da sie meint, es sei der Gärtner, sagt sie zu ihm: Herr, wenn du ihn weggetragen hast, sag mir, wo du ihn hingelagt hast, und ich will ihn holen. Jesus sagt zu ihr: Maria! Da wendet sie sich um und sagt auf Hebräisch zu ihm: Rabbuni! Das heißt »Meister«. Jesus sagt zu ihr: Fass mich nicht an! Denn noch bin ich nicht hinauf-

gegangen zum Vater.« [Johannes 20] Statt der Idylle überfällt uns plötzlich, mitten in diesem *Garten*, eine atavistisch pulsierende Klangwalze, taumelnd wie ein Rad ohne Achsen. Denn nichts weniger als die Ungeheuerlichkeit der Auferstehung verhandelt Nikolaus Brass in diesem Werk. Er tut dies in deutlicher Opposition zu jenem stereotypen Jubel, wie er sich in die klassischen Sakral-kompositionen hineingesteigert hatte: wenn das *Resurrexit* beinahe einer Silvesterparty gleicht. Allein, es handelt sich bei *Der Garten* nicht um Sakralmusik im engeren Sinne, eher um eine spirituelle, hochkomplex konzipierte weltlich versus geistliche Szene in Tönen. Nikolaus Brass sieht dem Rätsel der Unfassbarkeit der Auferstehung ins Auge. Doch wie kann dieses mutige Unterfangen gelingen, ohne durch's dünne kompositorische Glatteis zu brechen? Der intuitive Versuch einer Erklärung sei gewagt.

Großform

Die Großform dieses gut zwanzigminütigen Werkes ist energetisch hoch aufgeladen

und schlüssig. Sie lässt bei näherem Hören sowohl Repetitions-, als auch variierende Entwicklungsstrukturen erkennen, welche sogar Expositions- und Durchführungshafes, sowie eine Coda suggerieren. Die Klangtypen werden verteilt. Das große Orchester türmt dystopische Klangmassen in die Vertikale, breitseitig kontrovers instrumentiert. Böse das Blech, gut die Streicher, wenn man will. Es geschieht die Außerkraftsetzung des Transparenzkriteriums, ohne dass der Klang jemals klumpt. Diese Gewalt kontrastiert mit dem polyphon geschichteten Geflecht der vier Gesangsolisten, die leise kreisend in ikonischen Intervall-Mantras ur-tonaler Großintervalle Ewiges besingen. Ein körperloses Irisieren durchwandert dann den Raum, mikrotönige Klarinettschwebungen verhandeln eigenlebig eine sowohl kompositorische als auch spirituelle Fragestellung: geht es um die Aufspaltung des einen oder um die Approximation des Disparaten? Bald mutieren sie in flatterzüngelnde Flöten, bald in tremolierendes Knarren der RRR-Konsonanten, wie eine Elfen-Erzählung über die Geschichte der großen Verwandlung. Die entscheidende formbildende Funktion obliegt der entwickelnden

Kontrasttechnik und aus ihr die szenische Assoziation. Statt eines durchaus vorstellbaren Textes trägt das Vokalquartett ausschließlich Vokalisen vor, textlosen Gesang wie ein orakelndes Raunen, womit ihr Klang dem orchestralen Instrumentalsatz konzeptionell näher rückt. Was ihnen an sprachlicher Semantik also nicht zugeordnet wird, gewinnen sie, begünstigt durch ihre prophehafte Vierheit, an der Suggestion himmlischer Geheimnisse dazu.

Form-Module

Der Garten weist klare Form-Module aus, deren hochdynamische Organik dramatische Sogwirkungen zeitigt: Sie scheinen weniger miteinander verbunden, als dass sie sich von selbst verbinden: sie alternieren aus eigenen Wesen heraus, bilden Nahtstellen statt Schnittstellen. Man mag diese Musik eher als eine organisch ausschwingende Wellenform erleben, als dass man in ihr starre Architektur erkennen könnte. Nichts wirkt hier gemacht. In weit sich ausbreitenden Plateaus zeichnen sich harmonische Gravitationsfelder ab. Nicht der modulationswütige, sondern der seltene, sparsame Wechsel

kann tiefenwirksam und wertvoll die verschiedenen harmonischen *Gesichter* individualisieren. Irgendwann jedoch müssen sie wechseln, um überhaupt erkannt zu werden: denn nur der Unterschied stiftet die Wahrnehmung. Im seriellen Labor ließen sich wohl Skalen herauskristallisieren. Aus melodienfernen Überlagern oder unauffälligem Weglassen einzelner Tonhöhen fügt sich die sphärisch-bewegliche Schichtungs-gestalt dieser Musik. Nikolaus Brass balanciert hochsensibel auf feinem Grad zwischen Melodik und irisierenden, nur punktuell halbgefrorenen Zuständen, gleichwie zwischen Geist und Körper. »Noli me tangere«, sagt der Auferstandene zu Maria Magdalena, »denn noch bin ich nicht hinaufgegangen zum Vater.« Ein scheues Pfeifen, wie schon früher in den *songlines*, erscheint als beiläufiges Zeichen, nichts mitteilen wollend, beinahe abwesend. Seltsam ist dieses Pfeifen, bringt es doch Inneres nicht wirklich nach außen, umso weniger Äußeres nach innen. Gleichwohl: dies ist in seiner vagen Befangenheit einer der stärksten Ausdrucksmomente des Stücks. Doch selbst im allerleisesten Pfeifen erklingt jedoch *Atem, Spiritus, Pneuma, Rauch...*

Klage ohne Klagen

Die dem *Garten* eingeschriebenen subtilen Wirkungen stellen sich auch aufgrund eines sich steigernden kontroversen Haderns zwischen den beiden archaischen Zeittypen der Musik ein: der *imperfekten*, dem Sterblichen verpflichteten *Chronologie* vom A bis O, gegenüber der zirkulierenden, ewigen, somit perfekten Zeitvorstellung - sinnbildlich zwischen Maria Magdalena und Jesus. Die beiden großen klangstarken Episoden des Werkes sind in ihrem imperfekten 2/2-Metrum als Menschenwerk erkennbar, demgegenüber führt das rätselhafte Engels-Quartett der Vokalistinnen das perfekte, trinitäts-affine Dreier-Metrum ein, mit dem so etwas wie eine formbildende Seitensatz-Gruppe eingeleitet wird. Doch in kulminierter Rein-Form erscheint das perfekte Dreiermetrum wenig später aus dem Orchester heraus in Gestalt einer chromatischen Klage ohne Klagen, dessen 9/8-Takt in seinem doppelten Dreiermetrum $3 \times 3 = 9$ auf Göttliches deutet. Ein mittelalterlicher Archetyp, dem *Tempus perfectum cum prolatione perfecta*. Dieser unständliche historische Terminus weist auf dessen sakramentale Symbolkraft hin. Mit

dieser kurzen, aber eindringlichen Episode berührt Nikolaus Brass darüber hinaus, nolens volens, auf der Satz-Ebene einen Topos der zweiten Wiener Schule: wie Tränenschlieren im Kaleidoskop wandern gegenläufige chromatische Linien auf und ab. Analogien finden sich etwa in Arnold Schönbergs *Erwartung* oder Alban Bergs *Wozzeck*, stets wo es an die Grenze zwischen Leben und Tod rührt. Als ein meisterhaft paradox komponiertes Phänomen lässt sich jene Steigerung in der Entspannung beobachten, die der Gesamtdramaturgie des Werkes die Krone der Proportion aufsetzt. Sie lässt sich aus der allmählichen, klugen Aufweitung der Dauern gegen Ende des Werkes herleiten. Nikolaus Brass hat sich der Aufgabe gewidmet, mit bestimmbaren Mitteln Unbestimmbares zu ermitteln. Als der *Meister der Fragenden* unter den Komponisten, erscheint er als chancenreich angesichts und gegenüber unserer in Frage stehenden historischen Zeit. *Der Garten* verebbt in geladener, unsicherer Stille.

Franzpeter Messmer (Hrsg): *Nikolaus Brass, Komponistinnen und Komponisten in Bayern*, Band 70, München 2024.

JOHANNES-EVANGELIUM

20.14–17

[LUTHER]

... vnd als sie das saget /
wandte sie sich zu rücke /
vnd sihet Jhesum stehen /
vnd weis nicht das es Jhesus ist.
Spricht Jhesus zu jr / Weib /
was weinestu? wen suchestu?
Sie meinet es sey der Gartner /
vnd spricht zu jm / Herr /
hastu jn weggetragen? so sage mir /
wo hastu jn hin geleget? so wil ich jn holen.
Spricht Jhesus zu jr /
Maria. Da wandte sie sich vmb /
vnd spricht zu jm / Rabuni /
das heisset Meister.
Spricht Jhesus zu jr /
Rüre mich nicht an ...

The title *Der Garten* may at first suggest a natural idyll, but this is in stark contrast to the dramatic and also mystical message of this work. Here, the *garden* does not represent the cradle of human civilisation or a symbolic place of protected romantic idyll, where wilderness and order, nature and culture play their enchanted game. In the Bible, the garden is repeatedly a place of encounter between God and man—and not just any garden, but the Garden of the Resurrection. The Gospel of John tells how Mary Magdalene was the first to meet the risen Jesus, without recognising him, the Beloved, and mistook him for the gardener: “Jesus saith unto her, Woman, why weepest thou? whom seekest thou? She, supposing him to be the gardener, saith unto him, Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast laid him, and I will take him away. Jesus saith unto her, Mary. She turned herself, and saith unto him, Rabboni; which is to say, Master. Jesus saith unto her, Touch me not; for I am not yet ascended to my Father.” [John 20] Instead of the idyll, in the middle of this *garden*, we are suddenly assaulted by

an atavistic, pulsating roller of sound, rumbling along like a wheel without axles. For it is nothing less than the monstrosity of the Resurrection that Nikolaus Brass is dealing with in this work. He does so in clear contrast to the stereotypical jubilation that has become so prevalent in classical sacred compositions, when the *Resurrexit* almost resembles a New Year’s Eve party. However, *Der Garten* is not sacred music in the strict sense, but rather a spiritual, highly complex secular-versus-sacred sonic scene. Nikolaus Brass confronts the mystery of the Resurrection’s incomprehensibility—but how can this courageous undertaking succeed without breaking through the thin compositional ice? Let us attempt an intuitive explanation.

Large-scale form

The large-scale form of this twenty-minute work is highly energetic and coherent. On closer listening, it reveals both repetitive and varied developmental structures, even suggesting expositional and developmental elements as well as a coda. The sound types

are distributed. The large orchestra piles up dystopian masses of sound vertically, controversially orchestrated on the broad side—the brass are bad and the strings are good, as it were. The criterion of transparency is invalidated without the sound ever becoming lumpy. This power contrasts with the polyphonic interweaving of the four vocal soloists, who sing of the eternal, quietly circling in iconic intervallic mantras of primordial major intervals. A disembodied iridescence then wanders through the space, while microtonal clarinet suspensions vividly negotiate a compositional as well as spiritual question: is this about the splitting of the one or the approximation of the disparate? Sometimes they mutate into fluttering flutes, sometimes into the tremolo-like creaking of RRR consonants, like an elfin tale about the history of the great metamorphosis. The decisive formative function lies in the developing technique of contrast and the scenic association that results from it. Instead of an imaginary text, the vocal quartet exclusively performs only vocalises, textless singing like an oracular murmur, bringing its sound conceptually closer to the orchestral instrumental movement. What they lack in linguistic

semantics they make up for in the suggestion of celestial mysteries, favoured by their prophetic quadruplicity.

Formal modules

Der Garten is characterised by clear formal modules whose highly dynamic organicity creates dramatic pulling effects. They seem less connected to each other than to connect of their own accord: they alternate out of their own nature, creating seams rather than interfaces. One might experience this music as an organically undulating waveform rather than as any kind of rigid architecture. Nothing seems constructed. Harmonic gravitational fields emerge in vast plateaus. The various harmonic *faces* can be individualised in a profoundly effective and valuable way, not by frenetic modulation but by rare, sparing changes. At some point, however, they must change in order to be perceived at all—for it is only difference that creates perception. Scales could probably be crystallised in the serial laboratory. The spherical, mobile, layered form of this music is created by superimposing or inconspicuously omitting individual pitches far removed from

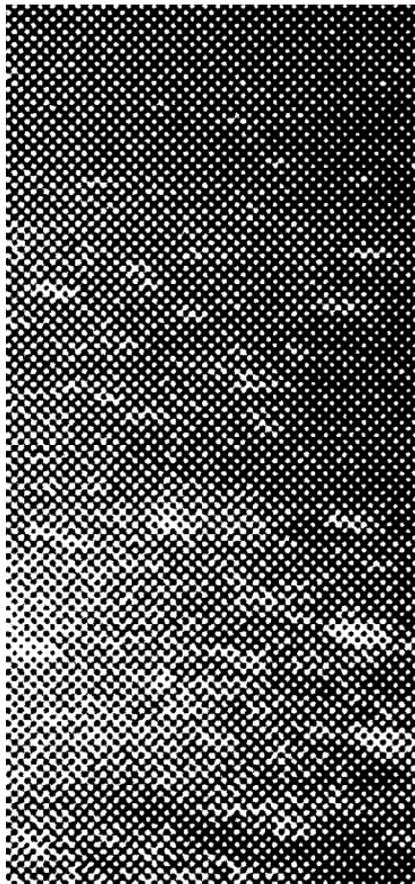
the melody. Nikolaus Brass achieves a highly sensitive balance between melody and iridescent, only occasionally half-frozen states, as well as between mind and body. “Touch me not”, says the risen Christ to Mary Magdalene, “for I am not yet ascended to my Father.” A shy whistling, as before in the *songlines*, appears as a casual sign, not wanting to communicate anything, almost absent. This whistling is strange because it does not really bring the inside out, let alone the outside in. Yet with its vague timidity, it is one of the most expressive moments in the piece. But even in the quietest whistling you can hear *breath, spirit, pneuma, smoke...*

A lament without a lamenter

The subtle effects inscribed in *Der Garten* are also the result of an increasingly controversial struggle between the two archaic types of time in the music: the *imperfect* chronology from A to O, bound to the mortal, as opposed to the circulating, eternal and therefore perfect concept of time—symbolised by Mary Magdalene and Jesus respectively. The two large, sonorous episodes of the work are recognisable as human works in their imper-

fect $2/2$ metre; in contrast, the enigmatic angelic quartet of vocalists introduces the perfect, Trinity-affirming triple metre, which introduces something like a formative group of secondary movements. The perfect triple metre, however, appears in its culminating pure form a little later from the orchestra in the form of a chromatic lament without a lamenter; its $9/8$ time in its double triple metre $3 \times 3 = 9$ points to the divine. A medieval archetype, the *tempus perfectum cum prolatione perfecta*. This cumbersome historical term refers to its sacramental symbolic power. With this short but haunting episode, at the movement level, Nikolaus Brass also touches willy-nilly on a topos of the Second Viennese School: chromatic lines move up and down in opposite directions like teardrops inside a kaleidoscope. Analogies can be found, for example, in Arnold Schoenberg’s *Erwartung* or Alban Berg’s *Wozzeck*, always touching on the border between life and death. A masterly paradoxical compositional phenomenon can be observed in the escalation of relaxation, which crowns the overall dramaturgy of the work with proportion. It can be deduced from the gradual, skilful extension of the durations towards the end of the work.

Nikolaus Brass has dedicated himself to the task of determining the indeterminable with determinable means. As the *master of questioning* among composers, he seems to be full of possibilities in view of, and in the face of, our historical times. *Der Garten* fades away in a charged, uncertain silence.



Franzpeter Messmer (Hrsg): *Nikolaus Brass*,
Composers in Bavaria, Vol. 70, Munich 2024.

CD EDITION – MUSICA VIVA / BR

Als »Reihe für Komponistinnen und Komponisten« dokumentiert die *musica viva* CD-Edition Konzerte mit dem Chor und Sinfonieorchester 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.

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.

IMPRESSUM

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

® + © 2024 BRmedia Service GmbH

Live Recordings *musica viva* concerts

Artistic Director *musica viva* / BR Dr. Winrich Hopp

Executive Producer *musica viva* / BR Dr. Pia Steigerwald

17 February 2023 — *In der Farbe von Erde*

Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich

Recording Producer Almut Telsnig | Recording Engineer Klemens Kamp

16 December 2016 — *Der goldene Steig*

Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich

Recording Producer Eckhard Glauche | Recording Engineer Klemens Kamp

16 Juni 2012 — *Der Garten*

Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich

Recording Producer Jörg Moser | Recording Engineer Ulrike Schwarz

CD Mastering Christoph Stickel

Editor Dr. Pia Steigerwald

Publisher Verlag Neue Musik Berlin;

G. Ricordi & Co Bühnen- und Musikverlag GmbH Berlin

Photographer [Nikolaus Brass] Astrid Ackermann

Layout & Cover Art LMN–Berlin [lmn-berlin.com]

BIOGRAFIEN / BIOGRAPHIES

TABEA ZIMMERMANN

SARAH MARIA SUN

NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART

VIMBAYI KAZIBONI

PETER RUNDEL

PETER EÖTVÖS

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

TABEA ZIMMERMANN *[Viola]*

Tabea Zimmermann gehört zu den beliebtesten und renommiertesten Interpretinnen unserer Zeit. Mit den Residencies beim Royal Concertgebouw Orchestra, bei den Berliner Philharmonikern sowie beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks erfährt sie größte Anerkennung für ihren kompromisslosen Qualitätsanspruch und ihren unermüdlichen Enthusiasmus. Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern und Ensembles. Seit 2022 ist sie neue Künstlerische Partnerin des Saint Paul Chamber Orchestra. Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponist*innen für die Bratsche geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden, darunter 2009 mit dem Echo Klassik-Preis und mit dem Ernst von Siemens Musikpreis 2020. Seit 2019 spielt sie auf einem maßgefertigten Instrument des Geigenbauers Patrick Robin. Professuren hatte sie inne an der Musikhochschule Saarbrücken sowie der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin und seit dem Sommersemester 2023 unterrichtet sie wieder an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Im Hindemith-Jahr 2013 legte Tabea Zimmermann eine Gesamteinspielung aller Bratschenwerke von Paul Hindemith vor und ist seit Januar 2023

Präsidentin des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung. Seit Juli 2023 ist sie Stiftungsratsvorsitzende der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Tabea Zimmermann is one of the most popular and renowned musicians of our time. With residencies with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Berlin Philharmonic Orchestra and the Bavarian Radio Symphony Orchestra, she has earned a reputation for her uncompromising quality and tireless enthusiasm. As a soloist, she appears regularly with the world's leading orchestras and ensembles. She has been the new Artistic Partner of the Saint Paul Chamber Orchestra since 2022. Tabea Zimmermann has aroused the interest of many contemporary composers for the viola and has introduced many new works into the concert and chamber music repertoire. Tabea Zimmermann has received numerous awards for her artistic work, including the Echo Klassik Prize in 2009 and the Ernst von Siemens Music Prize in 2020. Since 2019, she has been playing a custom-made instrument by violin maker Patrick Robin. She has held professorships at the Musikhochschule Saarbrücken and the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, and has been teaching again at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt since the summer semester of 2023. In the Hindemith Year 2013, Tabea Zimmermann pre-

sented a complete recording of Paul Hindemith's works for viola and has been President of the Board of Trustees of the Hindemith Foundation since January 2023. She has also been Chair of the Board of Trustees of the Ernst von Siemens Music Foundation since July 2023.

SARAH MARIA SUN *[Sopran]*

Sarah Maria Sun ist als Interpretin für zeitgenössische Musik international bekannt. Ihr Repertoire umfasst über 2000 Kompositionen des 16. bis 21. Jahrhunderts und sie wirkte an mehr als 400 Uraufführungen mit. In den Jahren 2017 und 2019 wurde sie als Sängerin des Jahres nominiert. Sie tritt als Solistin in der Suntory Hall Tokyo, dem Muziekgebouw Amsterdam, der Elbphilharmonie Hamburg, der Tonhalle Zürich, der Berliner und Kölner Philharmonie, bei den Biennalen Paris, Venedig und München, dem Arnold Schönberg Center Wien und den Festivals in Luzern, Salzburg, Donaueschingen, Herrenhausen, Cervantino oder Vertice in Mexico auf. Sun gastierte u.a. an den Opernhäusern in Zürich, Frankfurt, München, Stuttgart, Strasbourg, der Opéra Bastille und Opéra Comique in Paris und konzertierte mit Dirigent*innen wie Sir Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Thomas Hengelbrock, Susanna Mälkki, Peter Rundel sowie mit Klangkörpern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, den Berliner Philharmonikern, den ARD Sinfonie-

orchestern, dem Antwerp- und Tokyo-Symphony Orchestra, der Musikfabrik, dem Ensemble Modern und Ensemble intercontemporain.

Sarah Maria Sun is an internationally acclaimed interpreter of contemporary music. Her repertoire includes more than 2000 compositions from the 16th to the 21st century, and she has participated in more than 400 world premieres. She was nominated as Singer of the Year in 2017 and 2019. As a soloist, she has performed at Suntory Hall Tokyo, the Muziekgebouw Amsterdam, the Elbphilharmonie Hamburg, the Tonhalle Zurich, the Berlin Philharmonie, the Cologne Philharmonie, the Biennales in Paris, Venice and Munich, the Arnold Schönberg Centre Vienna, and the festivals of Lucerne, Salzburg, Donaueschingen, Herrenhausen, Cervantino, and Vertice in Mexico. Sun has made guest appearances at the opera houses of Zurich, Frankfurt, Munich, Stuttgart, Strasbourg, the Opéra Bastille and the Opéra Comique in Paris, among others, working with conductors such as Sir Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Thomas Hengelbrock, Susanna Mälkki, and Peter Rundel, and with orchestras such as the Gewandhausorchester Leipzig, the Berliner Philharmoniker, the ARD Sinfonieorchester, the Antwerp and Tokyo Symphony Orchestras, the Musikfabrik, the Ensemble Modern, and the Ensemble intercontemporain.

NEUE VOCALSOLISTEN STUTT GART

Die sieben Sänger*innen suchen im Austausch mit Komponist*innen stets nach neuen vokalen Ausdrucksformen. Ein Schwerpunkt ist dabei die Arbeit mit Künstler*innen, die virtuos die Möglichkeiten digitaler Medien ausreizen, mit Lust an der Vernetzung, im Spiel mit den Genres, im Auflösen von Raum, von Perspektiven und Funktionen. Interdisziplinäre Formate zwischen Musiktheater, Performance, Installation und Konzert-Inszenierung prägen bis zu 30 Uraufführungen im Jahr. Zusammen mit Programmieren und Web-Designern erforschen die Neuen Vocalsolisten »Magische Räume« – Aufführungsformate zwischen analoger und digitaler Wahrnehmung. Im Zentrum der Ensemblearbeit steht das vokale Kammer-Musik-Theater: Hunderte von Werken wurden den Sänger*innen »auf den Leib« komponiert. Für ihre Verdienste um die zeitgenössische Vokalmusik wurden die Neuen Vocalsolisten mit zahlreichen Preisen geehrt, u. a. dem Silbernen Löwen der Biennale Venedig 2021 und dem italienischen Kritikerpreis Premio Abbiati 2022. In Meisterkursen und einer digitalen »NVS Academy« führen die Neuen Vocalsolisten junge Künstler*innen ein in die Herausforderungen experimenteller Vokalmusik.

The seven singers of the Neue Vocalsolisten work together with composers in a constant searching for new forms of vocal expression. One focus is on collaborations with artists who make use of the possibilities of digital media in a virtuoso manner, with a passion for networking, playing with genres, and dissolving space, perspectives and functions. Interdisciplinary formats such as music theatre, performance, installation and concert staging are presented in up to 30 world premieres per year. Together with programmers and web designers, the Neue Vocalsolisten explore “magical spaces”—performance formats between analogue and digital perception. Vocal chamber music theatre lies at the heart of the ensemble’s work: hundreds of works have been composed for the singers. The Neue Vocalsolisten have received numerous awards for their contribution to contemporary vocal music, including the Silver Lion at the 2021 Venice Biennale and the Italian Critics’ Prize Premio Abbiati 2022. Through masterclasses and a digital “NVS Academy”, the Neue Vocalsolisten introduce young artists to the challenges of experimental vocal music.

VIMBAYI KAZIBONI *[Leitung]*

Der in Simbabwe geborene Dirigent Vimbayi Kaziboni hat zahlreiche von der Kritik gelobte Auftritte in der Carnegie Hall, der Walt Disney Hall, dem Royal Concertgebouw, der Berliner Philharmonie, der Elbphilharmonie, der Philharmonie de Paris, der Royal Festival Hall und der Queen Elizabeth Hall im Southbank Centre sowie im Lincoln Center geleitet. In jüngster Zeit arbeitete er u.a. mit Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, London Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic, BBC National Orchestra of Wales, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Warschauer Nationalphilharmonie, dem Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, London Sinfonietta, Ensemble Contrechamps, City of Birmingham New Music Group, International Contemporary Ensemble und der Martha Graham Dance Company zusammen. Zu seinen Partnern zählen Pierre Laurent Aimard, Tabea Zimmermann, Claire Chase und Steven Schick. Kaziboni hat Hunderte von neuen Werken uraufgeführt, u.a. von Georg Friedrich Haas, George Lewis, Heiner Goebbels, John Luther Adams, Augusta Read Thomas, Dai Fujikura, Liza Lim, Yann Robin, und arbeitet mit Komponist*innen wie George Benjamin, Helmut Lachenmann, Steve Reich, Rebecca Saunders, Felipe Lara, Olga Neuwirth oder Matthias Pintscher zusammen. Kürzlich wurde der vom Klangforum Wien zum »Conductor in Residence« ernannt.

Zimbabwean-born conductor Vimbayi Kaziboni has led many critically lauded performances performing at Carnegie Hall, Walt Disney Hall, Royal Concertgebouw, Berlin Philharmonie, Elbphilharmonie, Philharmonie de Paris, Royal Festival Hall & Queen Elizabeth Hall at Southbank Centre and at Lincoln Center. Recent collaborators have included the Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, London Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic, BBC National Orchestra of Wales, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Warsaw National Philharmonic Orchestra, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, London Sinfonietta, Ensemble Contrechamps, City of Birmingham New Music Group, International Contemporary Ensemble, and the Martha Graham Dance Company. Collaborations with acclaimed soloists have included Pierre Laurent Aimard, Tabea Zimmermann, Claire Chase, and Steven Schick. Kaziboni has led premieres of hundreds of new works that include Georg Friedrich Haas, George Lewis, Heiner Goebbels, John Luther Adams, Augusta Read Thomas, Dai Fujikura, Liza Lim, Yann Robin, George Benjamin, Helmut Lachenmann, Steve Reich, Rebecca Saunders, Felipe Lara, Morten Lauridsen, Olga Neuwirth and Matthias Pintscher. He was recently appointed conductor in residence of the Klangforum Wien.

Peter Rundel gastiert regelmäßig bei den Rundfunk-Orchestern des BR, WDR, NDR, hr und des SWR. Internationale Gastengagements führten ihn zum Helsinki Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Philharmonique de Luxembourg, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra del Teatro dell'Opera Roma, zu den Wiener Symphonikern sowie zum Tokyo Metropolitan und Taipei Symphony Orchestra. Peter Rundel leitet Musiktheaterproduktionen am Opernhaus Zürich, am Hessischen Staatstheater, bei der Ruhrtriennale, an der Opéra National de Lyon und den Schwetzingen Festspielen. Regelmäßig ist er beim Klangforum Wien, dem Ensemble Musikfabrik, Collegium Novum Zürich, Ensemble intertemporain und dem AskolSchönberg Ensemble zu Gast. Rundel übernahm 2005 die Leitung des Remix Ensemble Casa da Música in Porto. Mit großem Engagement widmet er sich dem musikalischen Nachwuchs. Er gründete die Remix Academy und installierte in Salzburg eine Akademie zur Förderung junger DirigentInnen im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters.

Peter Rundel appears regularly with the BR, WDR, NDR, hr and SWR Radio Orchestras, while guest engagements have taken him to the Helsinki Philharmonic, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg, the Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, the Rome Opera, the Vienna Symphony Orchestra, the Tokyo Metropolitan Orchestra and the Taipei Symphony Orchestra. Following his recent successes at the Zurich Opera and the Hesse State Theatre in Wiesbaden, Peter Rundel has conducted music theatre productions at the Ruhrtriennale, the Opéra National de Lyon and the Schwetzingen Festival. He works on a regular basis with Klangforum Wien, Musikfabrik, the Collegium Novum of Zurich, the Ensemble intertemporain and the AskolSchoenberg Ensemble. In 2005 he was appointed music director of the Remix Ensemble at the Casa da Música in Porto. He is also committed to promoting the careers of young musicians. He founded the Remix Academy and in Salzburg, too, has set up an academy intended to further the careers of young conductors working in the field of contemporary music theatre.

PETER EÖTVÖS [Leitung]

Der ungarische Komponist und Dirigent Peter Eötvös gehörte zu den prägendsten Persönlichkeiten der Musik unserer Zeit. Er studierte Komposition, Dirigieren sowie Klavier in Budapest und Köln. In den 1970er Jahren war er Mitglied des Stockhausen-Ensembles und arbeitete am Kölner Studio für elektronische Musik des WDR. 1979 wurde Eötvös Künstlerischer Leiter des Ensemble intercontemporain, mit dem er von 1979–1991 über 200 Kompositionen zur Uraufführung brachte. Als Dirigent hatte Eötvös seit den 1980er Jahren verantwortungsvolle Positionen bei den großen europäischen Orchestern inne und arbeitete als Gastdirigent u.a. mit dem BBC Symphony Orchestra, den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem NHK Symphony Orchestra in Tokio und an Opernhäusern wie dem Teatro alla Scala di Milano, dem Royal Opera House, dem La Monnaie sowie bei den Festivals von Glyndebourne, Aix-en-Provence und den Salzburger Festspielen. Eötvös erhielt vor allem im Bereich der Oper, aber auch in anderen Gattungen, zahlreiche Kompositionsaufträge von renommierten Institutionen weltweit. 2004 gründete er die »Peter Eötvös Contemporary Music Foundation« zur Förderung von Komponist*innen und Dirigent*innen. Seine Werke und Aufnahmen wurden mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht. 2021 erhielt er den bedeutenden BBVA Award für Musik und Oper. Am 24. März 2024 ist Peter Eötvös im Alter von 80 Jahren verstorben.

The Hungarian composer and conductor Peter Eötvös was one of the most influential figures in contemporary music. He studied composition, conducting and piano in Budapest and Cologne. In the 1970s, he was a member of the Stockhausen Ensemble and worked at the WDR Studio for Electronic Music in Cologne. In 1979, Eötvös became artistic director of the Ensemble intercontemporain, with which he premiered over 200 compositions between 1979 and 1991. As a conductor, Eötvös held leading positions with the major European orchestras from the 1980s onwards and appeared as a guest conductor with the BBC Symphony Orchestra, the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras and the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, at opera houses such as the Teatro alla Scala di Milano, the Royal Opera House and La Monnaie, and at the Glyndebourne, Aix-en-Provence and Salzburg Festivals. Eötvös received numerous commissions from renowned institutions worldwide, particularly in the field of opera, but also in other genres. In 2004, he established the “Peter Eötvös Foundation for Contemporary Music” to promote composers and conductors. His works and recordings received numerous awards. In 2021, he received the prestigious BBVA Prize for Music and Opera. Peter Eötvös died on March 24, 2024 at the age of 80.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit Beginn der Saison 2023/2024 begrüßte das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Für seine umfangreiche Aufnahmetätigkeit erhielt das BRSO viele renommierte Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie des Orchesters um wichtige Meilensteine erweitert, u.a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Gastauftritte in den Mu-

sikzentren der Welt. Im Ranking der »world's greatest orchestras« der weltweit führenden Klassik-Website Bachtrack belegt das BRSO aktuell den dritten Platz.

At the start of the 2023/2024 season, the BRSO welcomed Sir Simon Rattle as its new Chief Conductor. He is the sixth in a series of distinguished conductors to lead the orchestra, following Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel and Mariss Jansons. Soon after its founding in 1949, the BRSO developed into an internationally renowned orchestra. In addition to performing the Classical-Romantic and Classical-Modern repertoires, the orchestra's main tasks include a commitment to contemporary music through *musica viva*, founded by Karl Amadeus Hartmann in 1945. Many renowned guest conductors, including Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini and Wolfgang Sawallisch, have left their mark on the orchestra. Today, important partners include Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hrůša and Iván Fischer. The BRSO has toured Europe, Asia and North and South America, and has won many prestigious awards for its extensive recording activities. Even before his appointment, Simon Rattle had already added major milestones to the orchestra's

discography, including works by Mahler and Wagner. Further recordings will accompany the collaboration, as will the intensive promotion of young talent and guest appearances in the world's musical centres. The BRSO is currently ranked third in the "World's Greatest Orchestras" by BachTrack, the world's leading classical music website.

Website *brso.de*
Instagram *@brsorchestra*
Facebook *@brso*
YouTube *@brsorchestra*

