

ONDŘEJ ADÁMEK

BR
KLASSIK

#38

Follow me

Where are You?

musica viva

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

® + © 2022 BRmedia Service GmbH

Live Recordings *musica viva* concerts

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

Executive Producer Dr. Pia Steigerwald

15 December 2017 *Follow me*

Recording Location Herkulesaal der Residenz, Munich

Recording Producer Sebastian Braun

Recording Engineer Klemens Kamp

6 March 2021 *Where are You?*

Recording Location Philharmonie im Gasteig, Munich

Recording Producer Jörg Moser

Recording Engineer Peter Urban

CD Mastering Christoph Stickel

Publisher Gérard Billaudot Editeur

Photographer Astrid Ackermann [Ondřej Adámek]

Translations *texthouse*

Editor Dr. Pia Steigerwald [*musica viva*]

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

ONDŘEJ ADÁMEK [*1964]



[1–3] FOLLOW ME [2016/17]

playing time 25:32

Konzert für Violine und Orchester

I [11:21] / II [06:14] / III [07:57]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks,
der Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.,
des Helsinki Philharmonic Orchestra und des Festival Musica Strasbourg

URAUFFÜHRUNG

Isabelle Faust [*Violine*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PETER RUNDEL [*Leitung*]

[4–14] WHERE ARE YOU? [2020]

playing time 35:28

für Mezzosopran und Orchester

I. Slotha – setting a trap for divine [06:12] / II. Where are You? [03:38] /

III. Peter sent me back [02:46] / IV. Sharp point [03:01] / V. Saeta [02:51] /

VI. Confession [03:15] / VII. Ecstasy [04:20] / VIII. Levitation [02:25] /

IX. You are not there [03:14] / X. Gentle whisper [02:06] / XI. Everywhere [01:40]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks und des London
Symphony Orchestra, gefördert von der Ernst von Siemens Musikstiftung

URAUFFÜHRUNG

MAGDALENA KOŽENÁ [*Mezzosopran*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE [*Leitung*]

total playing time 61:00

ONDŘEJ ADÁMEK

Der Komponist und Dirigent Ondřej Adámek spricht eine musikalische Sprache, die sich die musikalischen Elemente unterschiedlicher Kulturen einverleibt, und lässt daraus ungewöhnliche musikalische Erzählungen entstehen. Adámek sucht nach besonderen Spieltechniken und erschafft originelle Instrumente durch sein breites Wissen neuer Möglichkeiten des klassischen Instrumentariums. So kreiert er spezielle Klangfarben, die, zusammen mit einer kraftvollen Rhythmik und einer soliden formalen Architektur, eine sehr persönliche Musik mit starker Dramaturgie erzeugen.

Adámek komponiert Orchester-, Kammer- und Vokalmusik sowie elektroakustische Musik und arbeitet mit ChoreografInnen des zeitgenössischen Tanzes zusammen.

Geboren 1979 in Prag, studierte er Komposition an der dortigen Musikakademie und am Conservatoire Supérieur in Paris. 2010 kam Adámek als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD nach Berlin, wo er seither lebt. 2014–2015 war Ondřej Adámek Stipendiat der Académie de France in der Villa Medici in Rom.

Ondřej Adámek erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge von wichtigen Festivals, Orchestern, SolistInnen oder DirigentInnen wie Simon Rattle und dem London Symphony Orchestra oder Isabelle Faust und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, beauftragt von der *musica viva*/BR, den Donaueschinger Musiktagen, dem Festival d'Aix-en-Provence, dem Festival Musica (Strasbourg), der Münchener Biennale, dem Warschauer Herbst sowie vom Klangforum Wien, von Les Percussions de Strasbourg, dem Lucerne Festival Academy Orchestra, dem SWR Vokalensemble oder dem Ensemble intercontemporain.

2018 gründete Ondřej Adámek das Vokalensemble N.E.S.E.V.E.N, für das er auch in Zusammenarbeit mit anderen Ensembles eigene Kompositionen und interdisziplinäre Programme entwickelt. Als Komponist und Dirigent interessiert Adámek die Authentizität und Originalität der Stimme, sowie Fragen nach Bewegung, Gestik und Theatralik auf der Bühne.

Seine Werke wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.

www.ondrejadamek.com

ONDŘEJ ADÁMEK

The composer and conductor Ondřej Adámek speaks a musical language that integrates musical elements from different cultures creating thereby surprising musical narratives. Adámek seeks out special playing techniques for classical instruments, creates new original instruments, with his vast knowledge of new possibilities for classical instruments, and obtains a very specific sound colour that, together with a powerful rhythmic and solid formal architecture, creates very personal music with strong dramatic aspect. He composes orchestral, ensemble and choir music as well as music for electro-acoustical instruments or electronics.

Ondřej Adámek was born in 1979 in Prague where he graduated from the composition department of the Academy of Music in 2004 and from the Conservatoire National Supérieur in Paris in 2007. He came to Berlin in 2010 as a guest of the DAAD's Artists-in-Berlin Programme, where he has been living ever since. In 2014–2015 Adámek has been fellow of Académie de France, Villa Medici in Rome. He has received commissions from prestigious ensembles, orchestras and festivals of contemporary music in Europe, from conductors and soloists such as Simon Rattle and the London Symphony Orchestra with Mezzo-Soprano Magdalena Kožená or Isabelle Faust and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, commissioned by *musica viva*/BR, from Deutsches Symphonieorchester Berlin, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Lucerne Festival Academy Orchestra, Ensemble Orchestral Contemporain, Donaueschingen festival, Witten festival, Warsaw Autumn and Les Musiques Festival Marseille.

In 2018 Ondřej Adámek founded the vocal

ensemble N.E.S.E.V.E.N, for which he also develops his own compositions and interdisciplinary programmes in cooperation with other ensembles. As composer and conductor Adámek is interested in the authenticity and originality of the voice, as well as questions of movement, gesture and theatricality on stage.

»FOLLOW ME« KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER

Violine solo

- 1. Flöte (auch Piccolo und Lotusflöte)
- 2. Flöte (auch Altflöte in G und Lotusflöte)
- 1. Oboe (auch Doppelrohrblatt)
- 2. Oboe (auch English Horn und Doppelrohrblatt)
- 1. Klarinette (auch Es-Klarinette und Lotusflöte)
- 2. Klarinette (auch Kontrabassklarinette)
- 1. Fagott (auch Doppelrohrblatt)
- 2. Fagott (auch Doppelrohrblatt und Kontrabassfagott)

- 4 Hörner
- 2 Trompeten
- 2 Posaunen
- Tuba

Schlagzeug

- Pauke (auch Crotales)

- 2 Harfen

- 14 Violinen I
- 12 Violinen II
- 10 Violoncelli
- 8 Violoncelli
- 6 Kontrabässe

Widmungsträger: »Isabelle Faust und Alma«

ONDŘEJ ADÁMEK ÜBER »FOLLOW ME«

Follow me ist ein Konzert für Violine und Orchester in drei Sätzen. Das Stück stellt unterschiedliche Beziehungen dar, die sich zwischen einem »Anführer« und seiner »Anhängerschaft« entwickeln.

Der »Anführer« hält eine kraftvolle Ansprache. Anfangs ist er allein, dann beginnen Einzelne, seine Worte nachzusprechen, bis die »Anhänger« jedes einzelne Wort des »Anführers« wiederholen. Dabei wird jedoch dessen Aussage immer weiter verfremdet und ins Lächerliche gezogen. Schließlich wendet sich die »Anhängerschaft« gegen ihren »Anführer«, der weiter auf seine ursprüngliche Rede beharrt, und überwältigt ihn mithilfe seiner eigenen Worte, die nun übertrieben und verzerrt klingen. Am Ende verschwindet der »Anführer«.

Ich habe das Wort »concerto« wörtlich genommen und die Solistin in einen Wettstreit treten lassen – zuerst mit dem Orchester, dann mit einzelnen Instrumentengruppen. Schon immer war ich fasziniert von responsorialen Gesängen, diesem Prinzip des Ping-Pong, des »Ich-Du« in seinen unterschiedlichen vokalen Ausdrucksformen. Seien es die Schreie der Händler auf dem Markt von Nairobi, die ich vor zwanzig Jahren aufnehmen konnte, sei es der spielerische Wettkampf im Kehlkopfgesang *katajjaq* bei den Inuit. Ich habe beim Komponieren auf die Technik des Hoquetus zurückgegriffen, bei der eine Melodie Note für Note zwischen der Solistin und dem Orchester aufgeteilt wird und so an einigen Stellen die Musik eines imaginären Stammes evoziert.

Den ersten Satz beginnt die Solistin allein. Sie wiederholt ihre Gesten mit einem übertriebenen Vibrato – vergleichbar mit dem eines Sängers des japanischen Nō-Theaters.

Dabei spielt sie gesanglich und in der tiefsten Lage. Nun beginnt der Wettstreit nach Art der Inuit zwischen der Solistin und dem Konzertmeister, während die übrigen Streicher einen künstlichen Nachhall erzeugen.

Die Solistin führt ihren Wettkampf auch mit den Stimmführern der Bratschen, der zweiten Geigen, der Violoncelli und der Kontrabässe, danach mit den Holz- und Blechbläsern, wobei sich das Tempo stetig steigert, bis ein erster Höhepunkt erreicht ist. Als von neuem Ruhe eingekehrt ist, ergreift die Solistin abermals das Wort, mit zarten, verführerischen Phrasen. Sie inspiriert die anderen, lockt sie an, provoziert sie, verdreht ihnen den Kopf. Am Satzende klingt das Motiv vereinfacht, skandiert von der primitiven Anhängerschaft. Nun überlagert sich das Motiv in zwei unterschiedlichen Tempi und zwei entgegengesetzten Tonlagen, was zum Höhepunkt des Satzes führt.

Zwischen den Sätzen ist ein Hauch zu nehmen, der durch das Streichen der Saiten direkt auf dem Steg beziehungsweise durch die Blechbläser entsteht. Eine Aufforderung, sich nach dem extrovertierten Höhepunkt in sein Innerstes zurückzuziehen, nichts mehr zu hören als die eigene Atmung.

Der zweite Satz klingt intim und nebulös. Er basiert auf einem Motiv von Johann Sebastian Bach, doch die melodischen Fragmente sind in der Zeit gedehnt. Wieder ist die Melodie Note für Note aufgeteilt und springt zwischen der Solistin und dem Orchester hin und her. Ich habe einen starken Nachhall auskomponiert, außerdem eine permanente Schwingung der Tonhöhe, um einen melancholischen, nostalgischen Effekt zu erzielen, der uns in die Irrealität führt. Man denke an die schmelzenden Uhren auf einigen Gemälden

den von Salvador Dalí, oder auch an die gelöschte Wirklichkeit beziehungsweise Unschärfe auf bestimmten Bildern von Gerhard Richter – in Töne übersetzt.

Im dritten Satz nehme ich die Bach'schen Fragmente wieder auf. Dieses Mal werden die Melodieausschnitte beinahe gesprochen, mit geänderten Intervallen: Anfangs sind sie komprimiert, später in die Länge gezogen. Ich übertreibe den Affekt, den ich bereits in den Phrasen Bachs vorfinde und kreierte so Satzmelodien, Fragen und Antworten, die immer aufgeregter werden, bis die Worte

wütend hervorquellen. In der Solostimme taucht die Melodie des ersten Satzes wieder auf, doch dieses Mal schüchtern, fragil, immer wieder durchbrochen von Fragmenten von Bach. Im Schlussteil wird die Solistin von ihrer Position vor dem Orchester »vertrieben«. Sie entfernt sich und spielt die letzten Melodiefragmente hinter der Bühne. Die letzten Worte der zornigen »Anhänger« arten in Gebrüll aus; die Solistin wird symbolisch »hingerichtet«.

[Übersetzung: ANTONIA MORIN]

ONDŘEJ ADÁMEK ON ›FOLLOW ME‹

Follow me is a three-movement concerto for violin and orchestra. Behind the score there is an idea of relationships that evolve between a "leader" and his "followers".

The leader gives a simple and powerful word. He is initially completely alone, but then various individuals begin to repeat his words. By the end the crowd of followers has repeated every word articulated by the leader. In the course of this process, however, each statement is altered, deformed and ridiculed. In the end the followers turn on their leader, who continues to stick to what was originally said only for him to be overwhelmed by his own words, which now sound exaggerated and distorted. At the end the leader disappears.

I have taken the word "concerto" at face value, resulting in a battle between the soloist, the individual players and the instrumental groups. I have always been interested in responsorial singing, which has an element

of ping-pong about it, the two partners—you and I—engaging in an exchange that passes between them and involves a variety of forms of vocal expression, whether it be the calls of the vendors in the market at Nairobi that I was able to record twenty years ago, or the katajjag of the Inuit, a playful contest involving breath noise and throat singing. In composing the present score I divided a melody note for note between the soloist and the orchestra. As a result there are certain passages in which my score evokes the music of an imaginary tribe.

The soloist begins the opening movement alone. She repeats her musical gestures with an exaggerated vibrato that recalls a singer in the Japanese Noh theatre. The sound of solo violin in the lowest register here is very close to the human voice. At this point the Inuit battle begins between the soloist and the concertmaster, while the other strings create an artificial reverberation by quietly repeat-

ing what the soloist has played. The soloist continues the battle with the section leaders of the violas, second violins, violoncellos and double basses, followed by the woodwinds and brass, while the tempo continues to accelerate, leading to an initial climax. Calm is again restored only for the soloist to demand once more to have a say, which she does in the form of a series of delicate, seductive phrases. She inspires the others, coaxing, provoking them and ultimately driving them mad. At the end of the movement the motif is heard in a simplified if unwieldy form, shouted by the crowd of followers. Two versions of the motif are now superimposed on one another, their tempos and pitches at odds with each other, leading to the movement's main climax.

Between the movements we hear what sounds like a breath produced by the string players playing directly on the bridge of their instruments and also by the brass players. This is a contrast after the extrovert climax bringing us inside our body where we hear nothing but our own breathing.

The intimate, hazy second movement is based on a Bach's melody fragments. These fragments are stretched in time and the melody is divided up note for note, passing to and from between the soloist and the orchestra. I composed an artificial reverberation combined with a permanent pitch oscillation designed to create a sense of melancholy and nostalgia that takes us into a state of unreality, a musical equivalent of Salvador Dalí's melting clocks or of the blurred and out-of-focus reality of certain canvases by Gerhard Richter.

I take up the fragments from Bach once again in the third and final movement, but on this occasion the melodic excerpts are almost spoken. And their intervals have been altered: initially they are compressed but

later they are expanded. I exaggerate the rhetorical affect that I find in Bach's phrases and in that way I create lines that resemble the phrases of questions and answers that grow increasingly agitated until the words tumble out in anger. The melody from the opening movement then returns in the solo voice, but on this occasion it is timid and fragile and interspersed with fragments derived from Bach's motifs. In the final section of the third movement the soloist is driven from her position in front of the orchestra, forced to retreat by the fury of the crowd so that her final melodic fragments are played offstage. The raging crowd has the final word, executing the soloist—symbolically.

›WHERE ARE YOU?‹ FÜR MEZZOSOPRAN UND ORCHESTER

Solo Mezzosopran

1. Flöte
2. Flöte (Viertelton tiefer, auch Piccolo)
3. Flöte (Viertelton tiefer, auch Piccolo)
4. Flöte (auch Bassflöte)
1. Klarinette (auch Lotusflöte)
2. Klarinette (auch Es-Klarinette, auch Lotusflöte)
3. Klarinette (auch Es-Klarinette, auch Lotusflöte)
4. Klarinette (auch Kontrabassklarinette, auch Lotusflöte)

- 4 Hörner
- 2 Trompeten (beide auch Piccolotrompete, optional)
- 4 Posaunen
- Tuba

Schlagzeug

Pauke

Klavier

Harfe

- 14 Violinen I
- 12 Violinen II
- 10 Violoncelli
- 8 Kontrabässe

Aufgrund der bestehenden Covid-19-Regeln erfolgte die Uraufführung in reduzierter Streicherbesetzung:

6 – 6 – 4 – 4 – 3

Widmungsträger: »Magdalena, Simon und Iris«

ONDŘEJ ADÁMEK ÜBER ›WHERE ARE YOU‹

Where are You? ist eine Reise durch verschiedene Gemütszustände und Glaubensrichtungen; das Stück fragt nach dem Ort des Göttlichen, kann ihn aber nicht finden. Die Suche führt zum Lauten und Unhörbaren, zum Statischen und Oszillierenden, zum Schweren und Schwerelosen, zum Weltbewegenden und zu den kleinsten Dingen. Das Stück handelt von der Leichtigkeit der menschlichen Seele, die uns zum Himmel emporträgt, und von der Schwere des Leibes, die uns brutal auf die Erde zurückfallen lässt.

Ich spiele mit einer Vielzahl von Assoziationen und Perspektiven, indem ich Texte aus verschiedenen Kulturen, Religionen, Kontexten und Jahrhunderten miteinander kombiniere. Die Worte in Aramäisch, Tschechisch, Spanisch, im mährischen Dialekt, in Englisch und Sanskrit haben nicht nur eine Bedeutung, sondern auch eine Klanggestalt, eine Dynamik, eine körperliche Wirkung, und jedes Phonem, jede Silbe kann gedehnt oder fragmentiert werden und eine natürliche oder organische Kraft entfalten. Worte und Sprache können aber auch in die Irre führen, denn das Göttliche steht über den Worten und über der Sprache.

Liegt das Göttliche im Klang selbst? In einer Stimme? In den Lauten, die man nicht hören kann? Alle von mir ausgewählten Texte sind auf diese oder jene Weise mit persönlichen Erfahrungen verbunden. In jedem Teil werden der Text, das Orchester und die Solostimme anders behandelt.

I. — Im ersten Teil benutze ich die Worte »Abwoon dwashmaya«, den Anfang des Vaterunsers im aramäischen Original. Ich betrachtete jedes Phonem für sich und fand viele unterschiedliche Bedeutungen und

Übersetzungen dieser beiden Worte. Die ersten Minuten des Stücks basieren auf dem Gegensatz zwischen den beiden ersten Phonemen, »a« und »w« (öffnen, schließen), der sich auch in den Handgesten der Solistin, in ihren Mundbewegungen, im Atemgeräusch, in ihrer halb flüsternden Stimme und später in den Klängen des gesamten Orchesters wiederfindet. Danach spiele ich mit einer Reihe verschiedener Bedeutungen von »Abwoon dwashmaya« in allen möglichen tschechischen Übersetzungen. Ich finde es ungeheuer spannend, dass sich diese beiden Wörter nicht eindeutig übersetzen lassen, weil es einen Unterschied zwischen Sprachen mit offener, »oszillierender« Bedeutung (Aramäisch, Arabisch, Hebräisch, Sanskrit) und solchen mit statischer Bedeutung (Griechisch, europäische Sprachen) gibt.

II. — Der zweite Teil ist von Zeilen aus dem Alten Testament inspiriert, die das Warten auf Gottes Stimme bei großen Naturphänomenen (Feuer, Erdbeben, starker Wind) und das Ausbleiben dieser Stimme zum Gegenstand haben. Ich zeige wie durch ein Vergrößerungsglas einen inneren Monolog, der sehr schnell und repetitiv abläuft und Endlosschleifen bildet – ähnlich dem menschlichen Verstand, wenn die Gedanken im Kopf kreisen. Die schnellen Textmotive wandern hin und her zwischen der Solostimme und den Orchesterinstrumenten, die die Phoneme imitieren. Ich dehne einige Konsonanten der Worte, um Wind (aus dem tschechischen Wort »vichr« wird vvvvichchchchchr), Erdbeben (Erdbbbbbbbeben), Feuer (FFFFeuer) und Erdbeben (Erdruttschschsch) klangmalerisch darzustellen. Wenn das Göttliche nicht in den Naturge-

walten wohnt, findet man es vielleicht im Feiern, Singen, Trinken, Tanzen?

III. — Während ich an diesem Stück arbeitete, besuchte ich ein Volksfest in Kijov (einem Dorf südlich von Brno). In der mährischen Slowakei gibt es eine lebendige Tradition der Trachtenfeste, bei denen Wein getrunken und mährische Lieder gesungen werden. In den Texten wird der Wein als eine Gottheit gefeiert, die zugibt, dass das Trinken vielleicht nicht der beste Weg ist, um in den Himmel zu kommen, aber die Menschen können eben nicht anders. Ich habe dort ein Lied gehört, bei dem ich sofort dachte, es müsse Teil dieses Stücks werden.

Dieses Lied umreißt in nur acht Strophen das wichtigste Handlungsmoment meines Stücks: einen Flug zum Himmel in dem Glauben, den richtigen Weg gefunden zu haben (in diesem Fall freilich durch Weintrinken), und einen brutalen Sturz auf die Erde: »Petrus schickte mich wieder fort.« Die letzte Strophe wird anfangs in einer Schleife gespielt und dann in Fragmente zerlegt, als würde etwas emporklingen und wieder abstürzen.

IV. — Hier verwende ich das Melodiefragment von »Petrus schickte mich wieder fort« und verteile es auf die Orchestergruppen; durch die sehr hohe und sehr tiefe Lage wird es immer gewichtiger. In den beiden folgenden Teilen des Stücks wird es weiter verarbeitet. Kurze Textfragmente der heiligen Teresa von Ávila zerschneiden gleichsam das mährische Lied. So entsteht das Paradoxon der gleichzeitigen Empfindung von Freude und Schmerz, von der Anwesenheit göttlichen Lichts und körperlicher Schwere. Die Dehnung der tschechischen Laute erzeugt die physische Wirkung des Speers, mit dem der Engel den Leib der ekstatischen Teresa durchbohrte.

V. — Die Saeta ist ein traditioneller östlicher A-cappella-Gesang aus Andalusien. Die direkte Art, den Schmerz und die Zuwendung zu Jesus oder Maria auszudrücken, erinnert an Sufi-Traditionen oder Qawwali-Sänger. Die Saeta-Sänger tragen ihre Gesänge mit so viel Energie und Hingabe vor, dass ihre Gesichter dabei rot anlaufen. Tränen und große Gesten der Hände und Arme begleiten diesen sehr speziellen, melismenreichen Gesang. Dessen für die europäische Kultur außergewöhnliche Intensität entspricht den ekstatischen Zuständen der heiligen Teresa von Ávila. Die Saetas werden bei Prozessionen gesungen und von großen, lärmenden Marschkapellen und Gruppen von Trommlern unterbrochen. Deren Militärtrommeln, die sich manchmal mit anderen Gesängen und Musikkapellen in verschiedenen Tempi vermischen, haben es mir besonders angetan, und sie erscheinen in diesem Stück bereits in den vorangegangenen Teilen III und IV; hier tauchen sie, in einem langsameren Tempo als das übrige Orchester, allmählich auf und verschwinden dann wieder, und doch wirken sie, gleichsam wie Schatten, im folgenden Teil nach.

VI. — Teresa beichtet. Ursprünglich wollte ich einen großen Kontrast zwischen Teresas Stimme, die einem misstrauischen Beichtvater die vertraulichsten transzendentalen Erfahrungen ins Ohr flüstert, und der männlichen Stimme des Beichtvaters erzeugen, und schrieb deswegen zwei verschiedene Stimmlagen vor. Später beschloss ich, für beide Personen eine halb flüsternde, intime, tiefe Stimme zu verwenden. Die Stimme des Beichtvaters liegt ein wenig unter der anderen und wird von Posaunen mit Wah-Wah-Dämpfer, Pauken und tiefen Bratschen verdoppelt, damit der Unterschied deutlicher wird. Die hallige Akustik des alten Klosters

wird simuliert, indem die Solostimme jede Silbe wiederholt und das Orchester ein Echo der Stimme produziert. Während Teresa ihre Visionen beschreibt, gerät sie in Trance; ihre Stimme wird höher und aufgeregter.

VII. — Die transzendentalen Erfahrungen der heiligen Teresa von Ávila waren sehr intensiv. Als sie von der Inquisition verdächtigt und befragt wurde, musste sie ihre Erlebnisse schildern, und sie schrieb sie auf. Man sagte ihr nach, sie könne auch schweben. Ich habe mich an einer berühmten Darstellung ihrer Ekstase orientiert, nämlich an jener, die Bernini fast siebzig Jahre nach Teresas Tod in Form einer unglaublichen Skulptur geschaffen hat. Teresa schreibt etwas von der Anwesenheit eines Engels; deswegen hört man die Solistin hier (und nur hier) mit Opernstimme singen. In »Ecstasy« habe ich versucht, durch Einsatz ganz einfacher Skalen und Obertöne, die in mikrotonalen Kanons erklingen, eine hypnotische Wirkung zu erzielen.

VIII. — »Levitation« soll eine ungeheure Kraft entwickeln, die ausreicht, alles Schwere emporzuheben. Alle Ausführenden sind äußerst aktiv und spielen Skalen, die bis in die höchsten (und lautesten) Lagen emporsteigen. Wenn die Zuhörer nicht schweben, wie es die heilige Teresa angeblich tat, habe ich mein Ziel verfehlt.

IX. — Nach den ekstatischen Zuständen, dem Schweben und der hohen Opernstimme auf dem Weg zum Himmel fällt nun alles schwer zurück auf die Erde. »Ich suchte nach dir, du warst nicht dort.« Die sehr tiefe Stimme tönt hier hohl. Das starke Gefühl, das sich nicht äußern darf, wird durch heftige Akzente und kurze Melodiefragmente des Orchesters ausgedrückt.

»Bist du in ...?« Die Frage bleibt, aber die Worte verflüchtigen sich, und nur Klänge und Geräusche suggerieren die verschiedenen Orte, an denen die Stimme des Göttlichen noch zu finden sein könnte.

X. — »Bist Du in der gewundenen Rauchsäule? Bist Du im Flug einer Schneeflocke? ...« Ich habe diese beiden Verse, die von etwas Geringem, Weichem sprechen, als Äquivalent zu »stilles, sanftes Sausen« (1. Könige 19, 12) formuliert. Die folgenden Verse stammen dann wieder aus verschiedenen möglichen Übersetzungen des aramäischen »dwaschmaya«: In allem Licht? In allem Klang? In allen Namen? In allen Wörtern? Ich höre nicht auf zu fragen. Da nach östlichem Glauben nichts Materielles existiert, sondern nur verschiedene Schwingungen, fasse ich die Schwerelosigkeit, die Stofflosigkeit in eine Vielzahl von Glissandi, die wie Wellen an- und abschwellen, in eine Fülle von Atemgeräuschen und halb geflüsterten Tönen und in verwischte Tonhöhen.

XI. — »Wer mich überall erblickt und alles auch in mir erblickt, dem werde ich niemals verloren gehen, und der wird auch mir niemals verloren gehen.« Diese Worte spricht der Gott Krishna in vier Versen der *Bhagavad Gita* aus. Traditionelle Hindu-Mantras werden mit einer flachen, neutralen Bruststimme gesungen, ohne Emotion. Mich fasziniert diese Art des Singens, die auch im Dhrupad vorkommt und einen völligen Gegensatz zum westlichen Operngesang darstellt. Das hinduistische Mantra und zwei weitere traditionelle Gesänge, das mährische Volkslied und die spanische Saeta, behalte ich in ihrer ursprünglichen Form bei, ohne sie zu verändern; ich bette sie lediglich in eine besondere, vom Orchester erschaffene Klanglandschaft ein.

Where are You? is a journey through different states of mind, different beliefs, questioning where to find the divine without finding an answer, impossible to reach It. Searching in loud or in inaudible, in solid or in vibrating, in heaviness or in weightlessness, in monumental natural movements or in simple, smallest things.

It is about the lightness of our soul carrying us up to heaven and the heaviness of our body bringing us brutally back to the earth. I play with different associations and perspectives by combining different texts from different cultures, different religions, different contexts, and different centuries. The words in Aramaic, Czech, Spanish, Moravian dialect, English, Sanskrit don't have only meaning, they have a sound, a dynamism, a physical impact, and each phoneme or syllable can be stretched or fragmented and can evoke a natural or organic force.

But the words and language might bring us to a wrong path as the divine is above words and language.

Is the divine in the sound itself? In a voice? In the sounds that we don't hear?

Each of the texts I have chosen is somehow related to a personal experience or story.

The more I was excited about some texts, the more I found associations between the chosen texts.

In each part, I treat the text, the orchestra and the voice of the soloist differently.

I. — In the first part, I took “Abwoon dwashmaya”, first two words from Aramaic original of “our Father”. I looked at each phoneme of it (also by reading books analyzing the phonetics and the meanings) and I collected a lot of different meanings and

translations of those two words. First couple of minutes of the piece are based on the contrast of the first two phonemes “a” and “w” (opening, closing) that is reproduced in the gesture of hands of the soloist, in the movement of her mouth, in the breath noise, in the half whispered voice of the soloist and later in the sounds of the whole orchestra. After that, I play with many different meanings of “Abwoon dwashmaya” through all possible translations into the Czech language. I find very exciting this impossibility to translate those two words because of the difference between the languages with open “vibrating” meaning (Aramaic, Arabic, Hebrew, Sanskrit) and the languages with more defined “solid” meaning (Greek, European languages).

II. — The second part is Inspired by a couple of lines of the old testament that are about awaiting God's voice in big natural manifestations (fire, earthquake, strong wind) but the voice was not there. I am amplifying an inner monologue that is very fast, repetitive, creating loops like our mind does by turning repetitive ideas around in our head. The fast text motives are crossing between the solo voice and the orchestra instruments imitating the phonemes. I stretch some consonants of the words to evoke wind (in Czech *vichr* became *vvvvvichchchchchchr*), earthquake *k-k-e, f-f-f-f-fire, l-l-l-l-landslide* in a sound-painting way.

If the divine doesn't appear in big natural forces, He might be in celebrating, singing, drinking, dancing?

III. — I visited a folk festival in Kijov (a village south of Brno) while I was starting to compose this piece. In Slovácko, there

are celebrations with traditional costumes, wine and Moravian songs still living tradition. The texts celebrate wine as a deity admitting that drinking might not be the best way to arrive to heaven but we can't help it. I heard a song there that I knew it must be a part of this piece. Just in eight verses the song expresses the main idea of the piece, a flight to heaven believing that we have found the right way (though wine drinking in this case) and a brutal fall down to the earth when “Peter sent me back”. The last verse I start to play in a loop and fragment it like flying up and again falling.

IV. — I use the melody motif of “Peter sent me back “ and divide it through orchestra groups, make it heavier and heavier through very high and very low registers and I work with this motive through the two following parts of the piece.

I cut the Moravian song by short fragments of texts of Santa Teresa de Avila, putting together the paradoxical presence of pleasure and the pain at the same time, the divine light and the heaviness of the body.

I evoke through stretching Czech phonetics the physical impact of the spear that the Angel was thrusting into Teresa's body in her ecstasy.

V. — Saeta is a traditional Andalusia Easter a capella chant. The direct way of expressing the pain and the devotion to Jesus or Maria reminds Sufi traditions or Qawwali singers. Saeta singers put so much energy and dedication to their singing that they become red. Tears and big gestures of hands and arms accompany this very specific chant ornamented with melismas. It is a very unusual emotional engagement in European culture and it fits perfectly to the ecstasies of Santa Teresa de Avila. The Saetas are sung by processions in be-

tween huge loud marching bands and military drumming groups. I very much enjoy those military drums that sometimes mix with other chants and bands in different tempos and they appear in this piece already during the previous parts (part III and IV), first appearing and again disappearing, in a slower tempo than the rest of the orchestra and still some shadows of the marching drums remain in the following part.

VI. — Teresa is confessing. First I wanted to create a big contrast between Teresa's voice whispering to the ears of a suspicious confessor the most intimate transcendental experiences and the male voice of confessor by using two separate registers. Later I decided to use for both personas half whispering, intimate and deep voice. The voice of the confessor is just a little bit lower and doubled by trombones with wa-wa mute, timpani and low violas to make the difference. I imitate the echoing acoustic of the old monastery by the solo voice repeating each syllable and also by echoing the voice through the orchestra. Teresa describing her visions is getting into a trance and her voice is rising up and getting excited.

VII. — Saint Teresa from Avila used to have very strong transcendental experiences. As she was suspicious and examined by the inquisitors, she had to describe her experiences and wrote texts about. It was said that Teresa was also levitating.

I took a very famous description of her ecstasies, the one that Bernini almost seventy years after Teresa's death put in his incredible sculpture. As Teresa is describing the presence of an angel, this is the only part where we can hear the opera voice of the soloist.

In the Ecstasy, I tried to create as much as I could a dizzying and hypnotic effect by us-

ing very simple scales and harmonics but in microtonal canons.

VII. — In Levitation I tried to create a huge force bringing all the weight up. Each musician is very active; playing scales rising up to the highest and loudest register. If the listener doesn't levitate, as Santa Teresa is believed she did, it means that I missed the task.

VIII. — After the ecstasies, levitation and high opera voice, bringing us up to heaven, we fall with heaviness back to the earth.

"I searched for You, You were not there."

The very deep voice is empty here. The inner suppressed emotion is expressed by loud accents and short melody fragments played by orchestra. "Are you in...?" The question remains, the words disappear and only sounds and noises evoke the different places where the voice of the divine might be still found.

X. — "Are You in sinuous lines of smoke? Are You in the flight of a snowflake?..."

I wrote those two verses expressing small soft things as an equivalent of "gentle whisper" (King 19 :12). Then the following verses come again from different possible translation of Aramaic "dwashtmaya": In all light? In all sound? In all names? In all words ? I still keep questioning.

As in the eastern belief the matter doesn't exist but only different vibrations, I compose weightlessness, matterlessness by using a lot of glissandos in sinuous waves going up and down, by using a lot of breath noise or half whispered sound and by blurring pitches.

XI. — "For those who see me everywhere And see all things in me, I am never lost, Nor are they ever lost to me." Those are the words pronounced by lord Krishna in four verses of Bhagavad Gita.

Traditional Hindu mantras are sung with

a flat neutral chest voice, without emotion, without any message or ego present in the voice. For me this way of singing, also present in dhrupad and completely opposite to the western opera singing, is fascinating.

I keep the Hindu mantra as other two traditional chants; the Moravian Folksong and the Spanish Saeta in their original state almost without changing anything, just putting them into a special soundscape created by orchestra.

LIBRETTO ›WHERE ARE YOU‹

I. Slotha – setting a trap for divine

I. Das Göttliche einfangen

Text in the score

translation

Übersetzung ins Deutsche

[if not in English]

Awoon dwashmeya
[Aramaic]

our Dearest,
You are everywhere

unser Liebster,
du bist überall

Choice of words from translations and studies of the meaning of the first word of the Lords Prayer

in Aramaic original – Peshita manuscript: Awoon

[Czech]

... blíž...
... nejbliž...
náš Nejbližší
náš Nejdražší
náš Nejdvěrnější
náš Nejdověrnější
Zroditeli náš
Vdechovateli náš
Stvořiteli náš
Dárce náš života našeho
Vesmíre náš
Otče náš
Matko naše
Sílo života našeho
Dechu náš
Duchu náš

... close...
... closest...
our closest
our dearest
our most loyal
our most confidential
our birther
our inhaler
our creator
our giver of our life
our universe
our Father
our Mother
force of our life
our breath
our spirit

... näher...
... am nächsten...
Du unser Nächster
unser Liebster
unser Treuster
unser Vertrautester
unser Hervorbringer
unser Einhaucher
unser Schöpfer
unser Lebensspender
unser Universum
unser Vater
unsere Mutter
Kraft unseres Lebens
unser Atem
unser Geist

II. Where are You?

[Inspired by 1st King, 19:11]

II. Wo bist du?

[nach 1. Könige, 19,11]

[Czech]

Kde jsi?
Hledám tě ve vichru,

Tam nejsi!

Where are You?
I'm looking for You
in the strong wind,
You're not there!

Wo bist du?
Ich suche dich im Sturmwind,

da bist du nicht!

Tak kde jsi ? Hledám tě v ohni, ale tam nejsi! Tak kdepak jsi? Hledám tě v blesku, v hromu, v krupobití, tam taky nejsi. V zemětřesení nejsi. V chumelenici, v metelici, v lavině? Ve zpěvu, v tanci? Ve víně!	So where are You? I'm looking for You in fire, but you're not there! So where are You? I'm looking for You in lightning, In thunder, in hailstorm, You're not even there. You're not in earthquake. In snowstorm, in blizzard, in avalanche? In song? In dance? In wine!	Wo also bist du? Ich suche dich im Feuer, doch da bist du nicht! Wo also bist du denn? Ich suche dich im Zucken der Blitze, im Donner, im Hagelsturm, doch auch dort bist du nicht. Du bist nicht im Erdbeben. Im Schneegestöber, im Schneesturm, in der Lawine? Im Gesang? Im Tanz? Im Wein!	bělost ... bolest ... IV. Sharp point oštěp – ostrý hrot – oheň – bodá – vbodává – probodává vráží – trhá – vytrhává V. Saeta [semana santa, traditional Easter chant, Sevilla] [Spanish] siempre Te estan alumbrando dale Tu luz a mis penas que yo vivo suspirando por ver a mi Madre buena	whiteness ... pain ... spear – sharp point – fire – stubs – thrusts – pears ramms – tears – plucks The candles are always lighted for You Give Your light to my sorrows As I live sighing To see my God's Mother	helles Weiß ... Schmerz ... IV. Scharfe Spitze Speer – scharfe Spitze – Feuer – sticht – sticht ein – sticht hindurch rammt – reißt – reißt heraus V. Saeta [traditioneller Gesang für die Osterwoche, Sevilla] Stets brennen Kerzen für dich Schenke meinen Schmerzen dein Licht Denn ich lebe in der Sehnsucht, die Muttergottes zu sehen
III. Peter sent me back [Moravian folksong, Slováký rok, Kyjov 2019] [Moravian dialect] Gdo víno pije, muzice platí, veznú ho do nebe, andělé svatí, šecí rohatí.		III. Petrus schickte mich wieder fort [mährisches Volkslied] Wer Wein trinkt und Musiker bezahlt, der kommt in den Himmel, heilige Engel, alle mit Hörnern, bringen ihn dorthin.			
[from life of Saint Teresa of Avila] [Czech] slast ... sladkost ...	Who drinks wine, Pays good musicians, Will be taken to heaven By holy angels, all of them with horns.	[aus dem »Leben« der hl. Teresa von Avila] Wonne ... Süße ...			
[Moravian folksong] Já vínečko pil, muzice platil, dyž sem šel do nebe, Petr ně vrátil.	I drunk a good wine, Paid good musicians, When I went to paradise, Peter sent me back.	[mährisches Volkslied] Ich trank gern Wein und bezahlte Musiker, doch als ich zum Himmel kam, schickte mich Petrus wieder fort.			
[from life of Saint Teresa of Avila] [Czech] slast ... sladkost lahodnost ...	delight ... sweetness deliciousness ...	[aus dem »Leben« der hl. Teresa von Avila] Wonne ... Süße Köstlichkeit ...	– Father, Jesus stands beside me. – How do you see Him? – How do I see Him? Father, I don't see Him at all. – How do you know it's Him? – How do I know it's Him? Father, I don't know how do I know but I know that it's Him! – Who tells you that it's Him? – He himself told me. But I knew that it was Him before He told me. – Watch out!! Do not trust!!! Save yourself !!!!	– Vater, Jesus steht neben mir. – Wie siehst du Ihn? – Wie ich Ihn sehe? Vater, ich sehe Ihn gar nicht. – Woher weißt du, dass Er es ist? – Woher ich weiß, dass Er es ist? Vater, ich weiß nicht, woher ich es weiß. Aber ich weiß, dass Er es ist! – Wer sagt dir, dass Er es ist? – Er selbst hat es mir gesagt. Aber ich wusste schon, dass Er es ist, bevor Er es mir sagte. – Gib Acht!! Bleib misstrauisch!!! Rette dich!!!!	

VII. Ecstasy

[from autobiography of Saint Teresa of Avila]

An angel
At my left side
Not big
Marvelously beautiful
A long golden spear in his hands
At the point a little fire
The angel thrusts the spear into my heart
It penetrates into my entrails
The angel draws out the spear
He draws out my entrails
Leaving me all on fire
Of divine love
Sweet pain
Delicious pain
Beautiful pain

VIII. Levitation [instrumental]

IX. You are not there
[Inspired by 1st Kings, 19:11]

Where are You?
I searched for You.
You were not there.
I searched for You in the typhoon.
You were not there!
I searched for You in an earthquake.
You were not there!
I searched for You in the fire.
You were not there!
I searched for You in the storm.
You were not there!
Are You there___?
Are You there___?
Are You in___?
Are You in___?

...

VII. Ekstase

[aus der Selbstbiographie der hl. Teresa von Avila]

Ein Engel
An meiner linken Seite
Nicht groß
Unbeschreiblich schön
Einen langen goldenen Speer in der Hand
An der Spitze des Speeres züngeln Flammen
Der Engel bohrt den Speer in mein Herz
Er durchbohrt meine Eingeweide
Der Engel zieht den Speer heraus
Er zieht meine Eingeweide heraus
Ich bleibe brennend zurück
Brennend vor Gottesliebe
Süßer Schmerz
Köstlicher Schmerz
Herrlicher Schmerz

VIII. Levitation [instrumental]

IX. Du bist nicht hier
[nach 1. Könige, 19,11]

Wo bist du?
Ich habe dich gesucht.
Du warst nicht dort.
Ich habe dich im Taifun gesucht.
Du warst nicht dort!
Ich habe dich im Erdbeben gesucht.
Du warst nicht dort!
Ich habe dich im Feuer gesucht.
Du warst nicht dort!
Ich habe dich im Sturm gesucht.
Du warst nicht dort!
Bist du dort___?
Bist du dort___?
Bist du im___?
Bist du im___?

...

X. Gentle whisper

[Inspired by 1st Kings, 19:12]

Are You in sinuous lines of smoke?
Are You in the flight of a snowflake?
In all light
In all sound
In all names
In all words?

[Aramaic]

Dwashmeya

everywhere

XI. Everywhere

[From Bhagavat Gita 6.30]

[Sanskrit]

yo māṁ paśhyati sarvatra

For those who see me
everywhere

sarvaṁ cha mayi paśhyati
tasyāhaṁ na prapaśhyāmi

And see all things in me,
I am never lost,

sa cha me na prapaśhyati

Nor are they ever lost to me.

X. Leises Flüstern

[nach 1. Könige, 19,12]

Bist du in der gewundenen Rauchsäule?
Bist du im Flug einer Schneeflocke?
In allem Licht
In allen Klängen
In allen Namen
In allen Wörtern?

überall

XI. Überall

[aus der »Bhagavadgita«, 6,30]

Wer mich überall erblickt

und alles auch in mir erblickt,
dem werde ich niemals
verloren gehen

und der wird auch mir
niemals verloren gehen.

ISABELLE FAUST

Isabelle Faust bannt ihr Publikum mit ihren souveränen Interpretationen. Jedem Werk nähert sie sich äußerst respektvoll und mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext, ergänzt durch einen feinen Sinn für die Notwendigkeit, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. Isabelle Faust gastiert regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Freiburger Barockorchester und arbeitet eng mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Andris Nelsons und Robin Ticciati zusammen. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um die Aufführung zeitgenössischer Musik verdient gemacht, zu den zuletzt von ihr uraufgeführten Werken zählen Kompositionen von Péter Eötvös und Ondřej Adámek.

Isabelle Faust captivates her audience with her compelling interpretations. She dives deep into every piece considering the musical historical context and the greatest possible authenticity according to a contemporary state of knowledge. Isabelle Faust gives regular performances with the world's major orchestras including the Berlin Philharmonic Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra Tokyo, the Chamber Orchestra of Europe and the Baroque Orchestra Freiburg and cooperates with conductors like Claudio Abbado,

Giovanni Antonini, François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Andris Nelsons and Robin Ticciati. Isabelle Faust's vast artistic curiosity includes all eras and forms of instrumental cooperation. With great commitment she renders an outstanding service to the performance of contemporary music, recent world premieres include works by Péter Eötvös and Ondřej Adámek.

PETER RUNDEL

Peter Rundel ist ein gefragter Partner führender europäischer Orchester. Regelmäßig gastiert er bei den Rundfunk-Orchestern des BR, WDR, NDR, des Saarländischen Rundfunks und des SWR. Internationale Gastengagements führten ihn zum Helsinki Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Philharmonique de Luxembourg, Orchestra del Teatro dell'Opera Roma, zu den Wiener Symphonikern sowie nach Asien zum Tokyo Metropolitan und Taipei Symphony Orchestra. Rundel feiert 2021 das 25. Jubiläum des Remix Ensemble Casa da Música Porto, dessen Leitung er seit zwanzig Jahren innehat. Mit großem Engagement widmet er sich der Ausbildung des musikalischen Nachwuchses. In Porto gründete er die Remix Academy und unterrichtet regelmäßig im Rahmen internationaler Ensembleakademien, u.a. der London Sinfonietta, am Teatro alla Scala Mailand und bei der Lucerne Festival Academy. Zuletzt leitete er 2019 das Deutsch-Russische Jugendorchester in Jekaterinburg und installierte eine neue Dirigierakademie in Salzburg.

Peter Rundel is much sought after by leading European orchestras. He appears regularly with the Bavarian Radio, West German Radio and North German Radio Symphony Orchestras as well as with the South-West Radio Orchestra. His guest engagements have included appearances with the Helsinki Philharmonic Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Orchestre Philharmonique de Luxembourg, the Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, the Vienna Symphony Orchestra and the Tokyo Metropolitan and Taipei Symphony Orchestras in Asia. In 2021 Rundel is celebrating the twenty-fifth anniversary of the foundation of the Remix Ensemble Casa da Música Porto, which he has been running for twenty years. He is also committed to encouraging a younger generation of musicians. He founded the Remix Academy in Porto and gives regular classes at international academies for ensembles such as the London Sinfonietta, the Teatro alla Scala in Milan and the Lucerne Festival Academy. In 2019 he conducted the German-Russian Youth Orchestra in Yekaterinburg and launched a new academy for conductors in Salzburg.

MAGDALENA KOŽENÁ

Magdalena Kožená wurde 1973 in Brno geboren und studierte Gesang und Klavier am dortigen Konservatorium, später bei Eva Blahová an der Akademie der darstellenden Künste in Bratislava. Ihre Auftritte führten sie nach London, Paris, Berlin, Amsterdam, Wien, Tokio, San Francisco, in die New Yorker Carnegie Hall sowie zu den führenden europäischen Festivals – in Zusammenarbeit mit Pianisten wie Daniel Barenboim, Yefim Bronfman und Malcolm Martineau, András Schiff und Mitsuko Uchida. Sie arbeitete mit

weltweit führenden Orchestern zusammen und mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Gustavo Dudamel, Bernard Haitink und Jiří Bělohlávek, Sir Roger Norrington und Nikolaus Harnoncourt. Ihr weit gespanntes Repertoire führt bis hin zu zeitgenössischen Partien wie ihr Rollendebüt als Lady Macbeth bei der Weltpremiere von Pascal Dusapins *Macbeth Underworld* in La Monnaie in Brüssel zeigt. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter 2003 den Titel Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres der französischen Regierung für ihre Verdienste um die französische Musik.

Magdalena Kožená was born in Brno in 1973 and studied singing and the piano at the city's Conservatory, and later furthered her vocal studies under the tuition of Eva Blahová at the Bratislava Academy of Performing Arts. Her appearances have taken her to London, Paris, Brussels, Berlin, Amsterdam, Vienna, Tokyo, San Francisco, New York's Carnegie Hall and leading European festivals. She has performed with Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Malcolm Martineau, Sir András Schiff and Mitsuko Uchida. She has also worked with internationally acclaimed orchestras under conductors including Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Gustavo Dudamel, Bernard Haitink, Jiří Bělohlávek, Sir Roger Norrington and Nikolaus Harnoncourt. Her repertoire includes many contemporary works, including her role debut as Lady Macbeth in the world premiere of Dusapin's *Macbeth Underworld* and the Waitress in Saariaho's *Innocence*. She has also received numerous awards, including in 2003 the French government's title of Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres for her services to French music.

SIR SIMON RATTLE

Simon Rattle, geboren in Liverpool, studierte an der Royal Academy of Music in London. Von 1980 bis 1998 arbeitete er mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra und formte es zu einem international renommierten Klangkörper. 2002 ging er nach Berlin und war dort bis 2018 Chefdirigent der Berliner Philharmoniker und Künstlerischer Leiter der Berliner Philharmonie. 2017 wurde er zum Musikalischen Leiter des London Symphony Orchestra ernannt.

Musikalische Bildung nimmt für Simon Rattle einen hohen Stellenwert ein. Während seiner Partnerschaft mit den Berliner Philharmonikern hat er mit dem Education-Programm Zukunft@Bphil neue Wege beschritten, wofür er zahlreiche Preise erhielt. Zusammen mit den Berliner Philharmonikern wurde er 2004 zum internationalen UNICEF Botschafter ernannt. Simon Rattle erhielt auch hohe persönliche Ehrungen: 1994 wurde er in den Ritterstand erhoben, 2014 durch Ihre Majestät die Königin zum Mitglied des Order of Merit ernannt und zuletzt mit einer der ältesten britischen Auszeichnungen, dem Freedom of the City of London, geehrt. Simon Rattle unterhält langjährige Beziehungen zu den führenden Orchestern in London, Europa und den USA. Zu Beginn der Saison 2023/2024 wird er als Nachfolger von Mariss Jansons das Amt des Chefdirigenten von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks übernehmen.

Simon Rattle was born in Liverpool and studied at the Royal Academy of Music in London. From 1980 to 1998 he was music director of the City of Birmingham Symphony Orchestra, which he turned into an interna-

tional ensemble of the first order. He moved to Berlin in 2002, remaining the principal conductor of the Berliner Philharmoniker and artistic director of the Berlin Philharmonie until 2018. In 2017 he was appointed music director of the London Symphony Orchestra. Simon Rattle attaches tremendous importance to music education. While he was working in Berlin he launched a number of pioneering initiatives with the orchestra's education programme Zukunft@Bphil, for which he was awarded numerous prizes. In 2004 he and the orchestra were named International UNICEF Ambassadors. He has also received many honours: he was knighted in 1994 and became a Member of the Order of Merit in 2014. More recently he has been honoured with one of the oldest British distinctions, the Freedom of the City of London. For many years Simon Rattle has worked closely with leading orchestras in London, Europe and the United States. Starting with the 2023/24 season he will succeed Mariss Jansons as principal conductor of the Bavarian Radio Chorus and Symphony Orchestra.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des BR zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Eugen Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen

Aufgaben des Orchesters. Von 2003 bis zu seinem Tod am 1. Dezember 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Unter seiner Ägide entwickelte sich das Orchester zu einem der gefragtesten Klangkörper weltweit. Seit den Anfängen haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Muti, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester regelmäßig durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Die zahlreichen CD-Einspielungen werden immer wieder mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet. 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem »Grammy« geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für den international renommierten Musikkritiker nach »The world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs. Im Januar 2021 unterzeichnete Sir Simon Rattle einen Fünfjahres-Vertrag als neuer Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks ab der Saison 2023/2024.

www.br-so.de
<https://www.facebook.com/BRSO>
Twitter: @BRSO
[instagram.com/BRSOOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOOrchestra)

The Bavarian Radio Symphony Orchestra was founded by Eugen Jochum in 1949 and very quickly developed into an internation-

ally acclaimed body of players whose reputation was further enhanced by the principal conductors who succeeded him: Rafael Kubelík, Colin Davis and Lorin Maazel. In addition to its interpretations of the Classical and Romantic repertory, the orchestra has also seen as one of its central goals the cultivation of contemporary music, an aim that it has pursued from its very inception through the *musica viva* concerts established by Karl Amadeus Hartmann in 1945. As the orchestra's principal conductor from 2003 until his death on 1 December 2019, Mariss Jansons set new standards, transforming the Bavarian Radio Symphony Orchestra into one of the most sought-after ensembles in the world. Many distinguished guest conductors have also left their mark on the orchestra throughout its long history. They include Erich and Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling and Wolfgang Sawallisch. Today its principal musical partners are Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Muti, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding and Andris Nelsons. The orchestra regularly tours Europe, Asia and North and South America. Its many CD recordings have been honoured with numerous national and international awards. In 2006 it received a Grammy for its recording of Shostakovich's Thirteenth Symphony. And when *Gramophone* magazine invited international music critics to draw up a list of "the world's greatest orchestras", the Bavarian Radio Symphony Orchestra came in sixth. In January 2021, Sir Simon Rattle signed a five-year contract as the new chief conductor of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks and Bavarian Radio Chorus from the 2023/2024 season onwards.

Die im Jahr 2000 gegründete CD Edition der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks wird seit Oktober 2020 in Zusammenarbeit mit dem BR-KLASSIK Label fortgesetzt. Ehemals bei Col Legno, später bei NEOS Music verlegt, präsentiert die *musica viva* bei BR-KLASSIK Label in den ersten vier Ausgaben Komponistenportraits mit erstmals veröffentlichten Konzertmitschnitten von Rebecca Saunders, Enno Poppe, Mark Andre und Ondřej Adámek.

Als »Reihe für Komponistinnen und Komponisten« dokumentiert die *musica viva* CD Edition Konzerte des Chors und Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks sowie Gastspiele international renommierter Orchester und Ensembles der seit 1945 bestehenden *musica viva* Reihe. In etwa zwei bis drei Neuerscheinungen pro Jahr werden aktuelle *musica viva* Produktionen und historische Live-Mitschnitte aus den Archiven des Bayerischen Rundfunks berücksichtigt.

www.br-musica-viva.de

Bavarian Radio launched its series of *musica viva* CDs in 2000. Starting in October 2020, these recordings, which were previously released on the Col Legno and NEOS Music labels, will continue to appear together with the BR-KLASSIK label. For its first four releases under this new arrangement, *musica viva* will be presenting portraits of four composers, Rebecca Saunders, Enno Poppe, Mark Andre and Ondřej Adámek by BR-KLASSIK label, featuring live recordings of works not previously released on disc. 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 and ensembles that have appeared in the *musica viva* series, which was established in 1945. Around two or three releases will appear each year, showcasing not only current *musica viva* performances but also historic live recordings from the archives of Bavarian Radio.

ONDŘEJ ADÁMEK [*1964]

