

MI 11./DO. 12. JAN 2023

**BARBARA
HANNIGAN**
La voix humaine

ABONNEMENTSKONZERT

MUSIKKOLLEGIUM
WINTERTHUR

PROGRAMM

MI 11./DO. 12.
JAN 2023
Abonnementskonzert

Stadthaus
Beginn 19.30 Uhr
ohne Pause
Ende gegen 20.45 Uhr

Musikkollegium Winterthur
Barbara Hannigan Leitung und Sopran
Barbara Hannigan, Denis Guéguin,
Clemens Malinowski Regie und Video
Clemens Malinowski Live-Video
Joulian Bourdin Ton
Delphine Dussaux Korrepetition und musikalische Assistenz

Richard Strauss (1864 – 1949)
«Metamorphosen» Studie für 23 Solostreicher (1945) 26'
Adagio ma non troppo

Francis Poulenc (1899 – 1963)
«La voix humaine» Tragédie lyrique in einem Akt,
Dichtung von Jean Cocteau (1958) 40'

In französischer Sprache mit deutschen Untertiteln

DO 12. JAN 2023

RED SOFA

Im Anschluss an das Konzert im Park Hotel (Comensoli-Saal).
Dominik Deuber im Gespräch mit **Barbara Hannigan**.

Mit diesem Programm ist das Musikkollegium Winterthur am Freitag,
13. Januar 2023 um 19.30 Uhr im Theater Chur zu Gast.

BARBARA HANNIGAN

La voix humaine

Alles zerstört. Ruinen, soweit das Auge reicht. Im Angesicht dieser zusammengebrochenen Welt schrieb der 81-jährige Richard Strauss Ende 1944 seine «Metamorphosen». Eine ergreifende, zutiefst berührende Klage eines völlig Desillusionierten über den Verlust unwiederbringlicher Kulturwerte. Die Heimstätten seiner Opern, das Münchner Nationaltheater, die Wiener Staatsoper, die Berliner Lindenoper und die Dresdner Semperoper, lagen in Schutt und Asche darnieder. Wo sollte er Zuflucht nehmen? Die Antwort geben die «Metamorphosen» ganz am Schluss, nämlich mit einem Zitat aus dem Trauermarsch von Beethovens «Eroica».

Alles zerstört. Eine Liebesbeziehung eine ist in Brüche gegangen. Eine Frau wurde von ihrem Partner verlassen. Am Telefon versucht sie, das Geschehene rückgängig zu machen, beschwört gemeinsame Erinnerungen und glückliche Erinnerungen herauf, versucht, den Geliebten umzustimmen und zurückzugewinnen. Doch dieser will mit einer neuen

Geliebten zu neuen Ufern aufbrechen. Zurück bleibt die Frau am Telefon, und es bleibt zum Schluss des Monodramas offen, ob sie sich mit der Telefonschnur erdrosselt. Für jede Sängerdarstellerin eine ungemein anspruchsvolle Herausforderung. Mit Barbara Hannigan, der ausdrucksintensiven Sängerdarstellerin und weltweit ebenso erfolgreichen Dirigentin, ist eine heute zweifellos ideale Interpretin zu erleben. Nachdem sie «La voix humaine» in der Inszenierung von Krzysztof Warlikowski an der Pariser Oper aufgeführt hatte, kehrte Barbara Hannigan in der Doppelrolle als Sängerin und Dirigentin zu dieser lyrischen Tragödie zurück. Gemeinsam mit dem Videokünstler Denis Guéguin entwarf sie eine originelle Inszenierung, in der sich die zwischen Fantasie und Realität zerrissene Frau in ihrem Kummer isoliert. Der Abend, der mit den «Metamorphosen» von Richard Strauss eröffnet wird, ist als dramaturgisches Ganzes konzipiert. Er entstand 2021 für Radio France und ist zum ersten Mal in der Schweiz zu sehen.



BIOGRAFIE

Die Sopranistin und Dirigentin **Barbara Hannigan** wurde in Kanada geboren. Seit Jahren gilt sie als exemplarische Interpretin von zeitgenössischer Musik – ihre erste Uraufführung sang sie bereits mit 17 Jahren. Zu ihrem Repertoire gehören u. a. die Titelpartien in «Lulu», Igor Strawinskys «Le Rossignol», Marie in Zimmermanns «Soldaten» sowie Gepopo/Venus in György Ligetis «Le Grand Macabre» und zwei Partien in Opern von George Benjamin: Isabel in «Lessons in Love and Violence» und Agnès in «Written on Skin». Als Konzertsängerin ist sie regelmässig Gast bei den bedeutendsten Orchestern in der Alten und Neuen Welt.

2010 gab Barbara Hannigan ihr Debüt als Dirigentin am Théâtre du Châtelet in Paris mit Strawinskys «Renard». Seitdem dirigierte sie u.a. das WDR Symphonieorchester, die Prager Philharmoniker, das Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, die Münchner Philharmoniker sowie das Bayerische Staatsorchester. Auch als Dirigentin legt Barbara Hannigan ihren Schwerpunkt auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

WERKE

Besetzung
Streicher

Uraufführung
25. Januar 1946, Zürich,
Collegium Musicum Zürich,
Leitung Paul Sacher

Musikkollegium Winterthur
Erstmals aufgeführt am
10. Dezember 1947, Leitung
Hermann Scherchen, letztmals
am 16. Dezember 2010,
Leitung Peter Ruzicka

Richard Strauss

«Metamorphosen»

Ein Weltabschiedswerk? Garmisch, 12. April 1945: im Ausklang des zweiten Weltkriegs nach vier Wochen konzentrierter Arbeit beendet Richard Strauss die Partitur der «Metamorphosen», einer «Studie für Solostreicher, 23-stimmig». Das Werk, das Strauss-Kennern als das Herausragendste der Spätzeit gilt, führt allerdings im Bewusstsein des Konzertpublikums bis heute ein Schattendasein. Schon immer versuchte man die Ursache hierfür u.a. mit der «unspektakulären» Besetzung mit «nur» 23 Streichinstrumenten sowie mit der tiefensten Grundstimmung eines sich über dreissig Minuten erstreckenden Gesangs ohne Worte zu ergründen.

Die «Metamorphosen» wurden am 25. Januar 1946 in der Tonhalle Zürich vom Collegium Musicum unter Leitung des Widmungsträgers Paul Sacher uraufgeführt. Angedacht zunächst als intimes Kammermusikstück für private Aufführungen – in den ersten Skizzen ist die Rede von einem Septett –, nahm das Werk bald seine endgültige Gestalt als überdimensioniert besetztes kammermusikalisches Werk mit 23 Streicher-Solisten an. Die Komposition entstand in kürzester Zeit zwischen März und April 1945 unter dem unmittelbaren Eindruck der verheerenden Zerstörung und des Wahnsinns. Die «Trauer um München», so die erste Eintragung ins Skizzenbuch (Bomben hatten das Nationaltheater bereits im Oktober 1943 zerstört) – verwandelte sich bis März 1945, als alles in Trümmern lag, in ein allumfassendes «Adagioschluss in Wehmut»: «...mein schönes, Dresden-Weimar-München, alles dahin.»

Sang – aber nicht klanglos inszeniert Richard Strauss, der geborene Musikdramatiker, den «Widerschein meines ganzen vergangenen Lebens». Ohne Sänger schafft er das scheinbar Unmögliche: einen Klagegesang zu komponieren, der archaische Grösse hat, zugleich transparent und von zerbrechlicher Schönheit ist. Getragen wird diese Elegie von 23 Streichern: sie sind Protagonist und Chor in einem und erzählen von der Weltgeschichte mit ihren Höhen und Abgründen.

«Dunkel ist das Leben, ist der Tod» – der Refrain-Vers des ersten Gesangs «Das Lied vom Jammer der Erde» in Gustav Mahlers «Das Lied von der Erde» von 1908 fängt auch die Atmosphäre in Richard Strauss' «Metamorphosen» von 1945 erstaunlich gut auf. Kein abstraktes «Jammern» jedoch über das kosmische, also unaufhaltbare Ur-Übel der Welt, wie im chinesischen Gedicht aus Gustav Mahlers Werk, sondern eine durchaus reale, ergreifende Klage über eine in Trümmern liegende Welt, ihrer Kultur, ihrer Menschlichkeit liegt hier vor.

Der 81-jährige Richard Strauss «studiert» noch einmal, als wollte er sich vergewissern, dass nach der «Kulturdämmerung» sein handwerkliches Können nicht mitverloren gegangen ist. In Form einer «Studie für 23 Solostreicher», die an Perfektion seinesgleichen sucht, denkt er, der «griechische Germane», über den endgültigen Verlust der proportio divina, des «goldenen Schnittes» seiner geistigen Welt nach.

Das Spätwerk Richard Strauss', das unter hochemotionalen Umständen entstand, bildet rückblickend das intime, exquisite «Florilegium» seiner opera omnia: Instrumentalkonzerte, Kammermusik und Lieder aus dieser Zeit, von Strauss selbstironisch als Werkstattarbeiten, Handgelenksübungen bezeichnet, sind alle aus innerem Drang komponiert und von einer besonderen Aura umgeben. Die Quintessenz seines Lebenswerks findet im Instrumentalbereich sowie in einer Handvoll Liedern ihre Sublimierung.

Eine verkappte Gesangsszene

Ihrer formalen Struktur nach bestehen die «Metamorphosen» aus drei grossen Abschnitten – Langsam – Bewegt – Langsam. Sie sind durch eine hochelaborierte kompositorische Technik miteinander verflochten. Ein dichtes Netz von Motiven bildet ihren melodischen Kern. Manche Analytiker wollen darin bis zu sieben Themen oder Themengruppen erkennen. Andere wiederum sprechen von einer «Kette» von Variationen oder einer komplexen Sonatensatzform. All dies mag stimmen oder auch nicht. Für den Hörer jedenfalls ist das irrelevant. Was bei der halbstündigen Komposition auf Antrieb fasziniert, ist der intensive, ausdrucksvolle «Gesang» der Streicher, der in immerwährendem Fluss des symphonischen Gewebes in kleineren oder grösseren Spannungsbögen sich fortbewegt, ab- und anschwillt, Höhen und Tiefen erlebt. Der in starken Bildern

denkende Opernkomponist Richard Strauss «inszeniert» in diesem stimmlosen Gesang eine dramatische Szene. Ein Ton wird zum Motiv, das seinerseits in ein neues Motiv aufgeht. Alles vergeht und entsteht in neuer Gestalt: die Veränderung und Verwandlung, also die Metamorphose von Melodie, Rhythmus, Dynamik, Harmonik wird vom Hörer jedoch nicht wahrgenommen. Hör- und «sichtbar» sind aber der klagende, trauermarschähnliche Gestus, die Tiefe der Aussage sowie der Hintergrund einer «Szenerie» in Helldunkel, die an die «chiaroscuro»-Technik in der barocken Malerei erinnert.

Neun Takte vor ihrem Schluss sorgen die Metamorphosen für eine Überraschung. In der Strauss-Literatur wurde sie schon immer als sensationell gedeutet. Die Rede ist vom «Trauermarsch»-Zitat aus Beethovens «Eroica»-Symphonie (Beginn des 2. Satzes), das in den Kontrabässen erklingt. Die verblüffende Ähnlichkeit dieses Motivs mit dem trauermarschähnlichen Anfangsmotiv der «Metamorphosen» war Strauss – neueste Forschungen haben das nachgewiesen – erst im Laufe seiner Arbeit aufgefallen. In der Partitur vermerkt er an dieser Stelle «In memoriam!» In Rückschau auf die versunkene Welt, auf die abendländische Musik und auf Beethoven als deren Höhepunkt und Inbegriff deutscher Musik verweben sich die «Metamorphosen» mit Beethovens berühmtem Abgesang «auf den Tod eines Helden», d.i. die kulturelle Identität einer Welt, die 1945 zu Grabe getragen wurde.

Von der Überwindung der Trauer

In seinem Opus magnum, «Metamorphosen» erzählt der römische Dichter Ovid die Geschichte der Welt. Der Schlüssel zu jeder Erzählung ist das Motiv der Verwandlung der Protagonisten in Pflanzen, Tieren, Sternbilder usw. Ovids Metamorphosen, «in neue Körper verwandelte Gestalten» umschreiben geschickt den Tod und die unaufhaltbare Wandelbarkeit einer Welt, die voller Gefahren steckt. Arroganz und Hybris der Menschen gegenüber einer höheren Instanz – stellvertretend für die kosmische Weltordnung – führen unmittelbar zu Bestrafung, doch auch zu einem neuen Dasein. Im ewigen Kreis verändert das Leben zwar stets sein äusseres Erscheinungsbild, bleibt zugleich unveränderlich. Dies zu akzeptieren, versöhnt den Menschen mit dem Schicksal und bewahrt ihn vor allzu grosser Verzweiflung. Eine positivistische Sichtweise, die auch Goethe vertrat.

Im Titel von Strauss' Orchesterwerk verbirgt sich jenseits der Reverenz an die klassische antike Welt als Wiege der Hochkultur auch eine Hommage an Goethe und seine «Metamorphosen-Lehre». Während der Arbeit an seiner Komposition hat Strauss «seinen Goethe» intensiv gelesen. Von den Spruchdichtungen «Zahme Xenien» war er offenbar fasziniert. Einige Verse aus der siebten Xenie etwa, die die Weltgeschichte als rätselhaft deutet, kommentiert Strauss in seinen Skizzenbüchern. Dass die «Altersweisheiten» des Dichters aus Weimar Strauss' späte Weltsicht beeinflusst haben, ist damit freilich nicht erwiesen. Der Gedanke, dass sie es taten, ist jedoch reizvoll.

Der rätselhafte Titel «Metamorphosen» beleuchtet in subtiler Weise nicht zuletzt auch das Weltbild des Komponisten. Die Verwandlung als Prinzip des Lebens hat Strauss, den leidenschaftlichen und tiefen Kenner der griechischen Antike und ihrer Mythologie schon immer intensiv beschäftigt. In seinen Bühnenwerken kommt der Verwandlung in direkter oder indirekter Weise geradezu eine Schlüsselrolle zu. Die Rede ist von der Überwindung der Verzweiflung, der Trauer oder gar des Todes – ein zentraler metaphysischer Aspekt der Metamorphose schlechthin. In seinem grandiosen aus einem Guss komponierten Orchesterwerk gelingt es Strauss seine Verzweiflung zu überwinden und sich mit der Welt und dem Schicksal zu versöhnen. Die Trauer als unwandelbare Konstante des Daseins bleibt. Das «klagende Lied» verwandelt sich jedoch wie die Protagonisten in Ovids Erzählungen in neue Gestalten.

Irina Paladi

Besetzung

Sopran solo, 2 Flöten,
2 Oboen, 3 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, Posaune, Tuba,
Pauke, Schlagwerk, Harfe,
Streicher

Uraufführung

06. Februar 1959, Paris, Opéra
Comique, Inszenierung und
Ausstattung Jean Cocteau,
Leitung Georges Prêtre, Solis-
tin Denise Duval

Musikkollegium Winterthur

Erstmals aufgeführt am 25.
September 1991, Leitung Jost
Meier, Solistin Katharina Ott

Francis Poulenc

«La voix humaine»

Eine Schlinge Um Den Hals

Wenn nur endlich das Telefon läuten würde! Eine junge Frau sitzt in ihrem Schlafzimmer und wartet, Stunden über Stunden. Sie kann es kaum mehr aushalten, bis er, ihr Geliebter, der sie am Abend zuvor verlassen hat, endlich noch einmal anruft, so wie er es ihr versprochen hatte. Stattdessen drängen sich andere in die Leitung, die sich verwählt haben, blockieren die Nummer und reizen die Nerven der Frau bis zum Äussersten. Doch dann ist tatsächlich er es, der sich meldet. Natürlich will sie nichts unversucht lassen, um ihn zurückzugewinnen. Ihr letztes Gespräch allerdings gerät zur Farce. Erst gaukelt sie ihm etwas vor, behauptet, gerade von einem Abendessen zurückgekommen zu sein, und erklärt, dass alles gar nicht so schlimm sei. Er aber wittert die Komödie. Was sie zu einem Strategiewechsel veranlasst. Nun gesteht sie ihm, wie sehr sie leide. Bekennt, dass sie seit fünf Jahren nur für ihn gelebt habe, und, ja, dass sie in der vergangenen Nacht sogar versucht habe, sich mit einer Überdosis von Tabletten umzubringen. Immer wieder wird das Telefonat unterbrochen, wird die Verständigung durch Tonstörungen erschwert. «Ich liebe dich, ich liebe dich ... liebe dich», sagt sie am Ende. Aber ob er es überhaupt noch hört? Ob er nicht schon längst aufgelegt hat? Man kann nur mutmassen, was sie als Nächstes unternehmen wird. Als der französische Schriftsteller, Regisseur und Maler Jean Cocteau 1928 seinen Einakter «Die menschliche Stimme» schrieb, war das Telefon noch ein absolutes Luxusobjekt und keineswegs in jedem Haushalt zu finden. Die Anrufer wurden, zumindest bei Ferngesprächen, auch noch vermittelt, durch das ominöse «Fräulein vom Amt». Dreissig Jahre später, 1958, als Francis Poulenc Cocteaus Theatertext seiner dritten und letzten Oper «La voix humaine» zugrunde legte, war man technisch natürlich schon weiter. Und doch war das Telefon noch meilenweit entfernt vom heutigen Standard der schnurlosen Apparate und der Smartphones, die man überall hin mitnehmen kann. Ein Utensil, das sowohl bei Cocteau als auch Poulenc eine entscheidende Rolle spielt, muss man sich deshalb erst einmal zurück ins Bewusstsein rufen: das Telefonkabel. In beiden Bühnenwerken legt die namenlose Protagonistin es sich am Ende wie eine Schlinge um ihren Hals. Als wolle sie sich damit erdrosseln.

Eine Stimme Für Sich Allein

«Es gibt nichts, das mehr Orakel sein könnte als das Telefon», urteilte Cocteau. «Es ist eine Stimme, die für sich allein in die Häuser kommt.» Das Paradox, dass ein Apparat, der die Verbindung zwischen Menschen doch eigentlich ermöglichen soll, sie zugleich pervertiert, ist denn auch die Grundlage seines Stücks – und von Poulencs Monodram. Denn das Telefon erleichtert und befördert die Lüge. Wer angerufen wird, blickt seinem Gegenüber nicht ins Gesicht (so zumindest war es im Zeitalter vor der Erfindung von Skype, Zoom, Teams & Co.). Die Körpersprache, die gleichermaßen viel verraten kann, wird ebenfalls weggeblendet. Auch weiss man nicht, von woher der Anruf erfolgt. Als die Heldin der «Voix humaine» mal wieder aus der Leitung fliegt und ihrerseits den untreuen Geliebten zurückruft, trifft sie bei ihm zuhause nur einen Bediensteten an. Und kann sich zusammenreimen, dass ihr Lover wohl schon bei der Nachfolgerin weilt, mit der er am nächsten Tag nach Marseille aufbrechen will. Vor allem aber spitzen Cocteau und Poulenc die Unmöglichkeit der Kommunikation durch einen klugen Kunstgriff zu. Das Publikum bekommt das Gespräch nur von einer Seite zu hören, aus der Perspektive der Frau. Was der Mann antwortet, was er wissen will und was ihn umtreibt, lässt sich nur indirekt aus ihren Reaktionen entschlüsseln. Während das Publikum von Cocteaus Schauspiel dabei ganz auf die Mimik und Gestik der Darstellerin angewiesen bleibt, kann sich Poulenc bei seiner Adaption auf die Ausdruckskraft der Musik stützen. Sobald die Protagonistin schweigt, sobald sie ihrem Partner zuhört, kommt dem Orchester eine Schlüsselrolle zu: Meist lässt Poulenc zwar dann auch die Instrumente innehalten oder er setzt einen Orgelpunkt, bringt also die Musik gewissermassen zum Stehen, aber wenn die Botschaft angekommen ist, verrät das Orchester, was die Frau gerade erfährt und empfindet. Natürlich bringt Poulenc dabei den Filter der Subjektivität zum Einsatz: Die Musik vermittelt nicht «objektiv», was gesagt wird, sie spiegelt allein die Wirkung der Rede und die Resonanz, die sie auslöst.

Nach Menschlichem Mass

Das Orchester, das Poulenc für das Werk vorsieht, ist zwar klein besetzt, sodass die Durchhörbarkeit und Wortverständlichkeit jederzeit gewährleistet bleibt; doch bringt er mit Instrumenten wie der Piccoloflöte, dem Englischhorn und der Bassklarinette, mit Zimbeln, und Tambourin aparte Klangfarben ein. Zuweilen verfährt er natu-

ralistisch, etwa wenn er mit dem Xylofon das Telefon läuten lässt. Den Vokalpart gestaltet Poulenc überwiegend rezitativisch, oft in elegischer Diktion. Aufblühendes Melos ist nur hie und da zu vernehmen – es würde auch nicht dem emotionalen Zustand seiner Heldin entsprechen. Immer wieder lässt er sie dafür unbegleitet deklamieren, und auch ansonsten ist der Orchestersatz dezent, aber äusserst suggestiv angelegt: Man hört die Ängste, die Erregung, die vagen Hoffnungen und die Verzweiflung der Frau. Wesentliches Gestaltungselement bleiben jedoch die vokalen Linien, die Poulenc einzigartig elegant und expressiv zu führen weiss. Cocteau und Poulenc verband bereits vor der Entstehung der musiktheatralischen «Voix humaine» eine 40-jährige Zusammenarbeit. Sie begann 1918, als sich zum Ende des Ersten Weltkriegs eine Reihe junger französischer Komponisten um Cocteau scharte, die zum einen der romantischen Musik überdrüssig waren und gegen den «wagnérisme» aufbekehrten, zum anderen aber auch gegen die Vorherrschaft ihrer Landsleute Claude Debussy und Maurice Ravel opponierten. Mit dabei war der damals erst 19-jährige Francis Poulenc, der sich mit Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud und Germaine Tailleferre zur «Groupe des Six» zusammenschloss. Cocteau legte mit seiner Schrift «Le Coq et l'arlequin» eine Art Manifest der Gruppe vor. «Ich wünsche mir von Frankreich mehr als französische Musik» erklärte er und forderte Reduktion. Es ging ihm um eine Kunst nach menschlichem Mass, die nicht das Erhabene, sondern auch das Alltägliche thematisiert und Einflüsse vom Zirkus, aus der Music-Hall und vom Jazz aufgreift: «Ein Dichter hat immer zu viele Worte in seinem Wortschatz, ein Maler zu viele Farben auf seiner Palette, ein Musiker zu viele Töne in seinem Instrument», heisst es bei Cocteau. Mehr noch als die anderen fünf verkörperte Francis Poulenc das Ideal, das Cocteau proklamierte. Poulenc hatte etwas Lausbubenhaftes an sich, er brach schon früh mit primitivistischen oder dadaistischen Experimenten die bürgerlichen Tabus und schreckte auch vor einer Einbeziehung von Unterhaltungsmusik nicht zurück. Doch war Poulenc auffallend zurückhaltend, wenn es darum ging, Cocteaus Texte in Musik zu setzen. Nur eine Handvoll Lieder auf Verse des Dichters entstand vor «La Voix humaine», dazu zwei Stücke zum Ballett «Les mariés de la tour Eiffel», einer Gemeinschaftskomposition der «Groupe des Six» auf ein Libretto Cocteaus. Poulenc selbst begründete den Umstand, dass er so lange zögerte, ehe er sich zur Vertonung von «La voix humaine» entschied, mit seiner mangelnden Erfahrung, ein so an-

spruchsvolles Werk zu konstruieren. 1958 aber war die Zeit reif. Im Jahr zuvor konnte Poulenc mit der Uraufführung seiner zweiten Oper «Dialogues des Carmélites» an der Mailänder Scala einen grossen Erfolg verbuchen, der weitere Operngelüste in ihm weckte. Rund um diese Premiere erlebte Poulenc an der Scala einen Opernabend mit Maria Callas und Mario Del Monaco, bei dem ihn mehr noch als das eigentliche Bühnenergebnis eine Episode am Rande faszinierte. «Am Ende des letzten Aktes hatte Frau Callas Herrn Del Monaco in die Kulisse geschubst, um sich allein zu verneigen», berichtete Poulenc. «Da sagte mir mein Herausgeber und Freund Hervé Dugardin, der Direktor bei Ricordi in Paris ist, du müsstest etwas für die Callas alleine machen. So könnte sie sich nach Belieben verbeugen. Warum nicht «La voix humaine»? Ich habe sie gemacht, war mir aber sicher, sie der Callas nicht zu geben.»

Die Ko-Komponistin

Poulencs Favoritin war stattdessen Denise Duval, die zuvor schon bei Poulencs Opernerstling «Les Mamelles de Tirésias» und bei den «Karmeliterinnen» die Hauptpartien gesungen hatte. Ihm war nur zu bewusst, dass sein Werk ganz und gar von der Sängerin ebt: Er komponierte ein Psychogramm, eine emotionale Verlaufskurve, die von der Interpretin allein getragen wird. Schon Cocteau bemerkte über die Anforderungen an die Darstellerin: «Das Werk selbst könnte hinter ihrem Spiel verschwinden, denn es gibt die Möglichkeit, zwei Rollen zu spielen: die eine, während die Schauspielerin spricht, die andere, während sie zuhört und so den Charakter des unsichtbaren Gegenspielers, der durch die Pausen ausgedrückt wird, auch durch ihr Spiel vor uns entstehen lässt.» Poulenc ging sogar so weit, Denise Duval als «Ko-Komponistin» zu bezeichnen, stand sie ihm doch auch bei der Ausgestaltung des Vokalparts eng zur Seite. Im Vorwort der Partitur räumte er aber auch allen künftigen Sängerinnen der Rolle weitere Freiheitsrechte ein: «Es ist das Spiel der Interpretin, das die Dauer der für dieses Stück so wichtigen Orgelpunkte bestimmt. Alle unbegleiteten Gesangspassagen sind in sehr freiem Tempo zu gestalten. Man kann unmittelbar von Angstzuständen zur Ruhe wechseln.» Wenn Barbara Hannigan das Werk mit den Münchner Philharmonikern präsentiert, muss sie sich mit keiner Instanz am Pult absprechen, denn sie selbst übernimmt nicht nur die Rolle der Frau, sondern auch noch die musikalische Leitung. Das Publikum erlebt sie dabei gleichzeitig aus doppelter Perspektive: Von hinten, aus dem Auditorium gesehen,

bietet sich die «normale» Rückenansicht der Dirigentin. Über dem Podium jedoch wird sie auf einer Videoleinwand von vorne gezeigt, d.h. man kann ihr direkt ins Gesicht blicken, kann sie als Darstellerin bewundern und jede Regung ihres Mienenspiels mitverfolgen. Der Effekt ist frappierend, denn der musikalische Fluss im Orchester, der Gesang und das Spiel gelangen zu einer einzigartigen Symbiose – eins ergibt sich aus dem anderen. Hätte nicht ein anderer den Begriff für sich schon okkupiert: Bei dieser Darbietung wäre es durchaus passend, von einem Gesamtkunstwerk zu sprechen.

Susanne Stähr

BARBARA HANNIGAN IM GESPRÄCH

Hannigan ist ein Multitalent. Als Sänger-Darstellerin und Dirigentin setzt Barbara Hannigan regelmässig Masststäbe. In dieser Doppelfunktion präsentiert die Kanadierin im Januar 2023 als #FOLLOW-Künstlerin eine eigene Bühnenkreation als Schweizer Erstaufführung.

Das Gespräch führte Marco Frei

Mögen Sie Roberto Rosselinis Verfilmung von Cocteau «La voix humaine» aus dem Jahr 1948 mit Anna Magnani?

Ja, aber für mein eigenes Verständnis dieses Stücks und der Vertonung Poulencs spielt der Film keine Rolle. Das gilt sowohl für meine Darstellung der Frau in der Inszenierung von Krzysztof Warlikowski an der Pariser Oper 2015 als auch für meine eigene Version. Ich habe die Verfilmung erst viel später gesehen. Generell vermeide ich bei Vorbereitungen ganz bewusst andere Interpretationen, um nicht unbewusst beeinflusst zu werden. Natürlich ist Magnani eine grossartige Schauspielerin. Das Verständnis dieser Rolle in dem Film ist aber auch Ausdruck jener Zeit. Das betrifft generell die Frau in der Gesellschaft, die damaligen sozialen Normen und den Stil. Es hat nichts mit dem zu tun, was ich mache.

Weil bei Ihnen die Frau nicht in eine schwache, devote Opferrolle abgeleitet, hilflos und abhängig von der Liebe eines Mannes?

Ganz genau! Das war auch der Grund, warum ich das Stück oft nicht mochte. Ich dachte mir immer: «Oh Gott, diese Frau ist so erbärmlich.» Sie macht sich abhängig von der Gnade eines anderen Menschen, unterwirft sich derart der Situation. Sie handelt zwar, allerdings mehr manipulativ und nicht kraftvoll. Sie verschwendet schlicht ihr Leben. Als ich das Stück für mich studierte, war mir klar, dass ich es auf ein anderes Level bringen wollte – weg von der recht bourgeoisen Schlussmach- und Herzschmerz Geschichte. Mir schwebte eine Art Psychothriller vor.

Für Cocteau selber ist das Telefon in «La voix humaine» ein «Orakel» – eine «Stimme, die für sich allein in die Häuser» komme. Geht Ihr Psychothriller in diese Richtung?

Wir wissen nicht, ob das Telefon ein Orakel ist. Das ist möglich, aber wir wissen nicht einmal, was die andere Stimme sagt, wenn sie denn überhaupt spricht, und ob es sie überhaupt gibt. In meiner Interpretation gibt es deshalb auch kein Telefon, sondern ein Live-Video. Als ich Poulencs Oper mit Warlikowski in Paris realisierte, liessen wir das Telefon ebenfalls komplett fallen. Alles passiert mehr

im Kopf der Frau, wie eine endlose Schleife. Im Text von Cocteau fällt auf, dass sie ständig von Lügen spricht. Sie fragt, ob er sie belügt oder sie ihn. Sie leugnet, dass sie ihn belügt, nur um es dann doch zuzugeben. Gegen Ende sagt sie dem Sinn nach: «Was ich mir nicht vorstellen kann, existiert nicht.» Sodann ergänzt sie: «Oder es existiert, aber in einer vagen Wirklichkeit.»

Was folgern Sie daraus?

Cocteau hat uns im Grunde alle Hinweise gegeben, dass nichts von alledem wahr ist. Das gilt übrigens auch für die Frage, ob sie Selbstmord begeht oder nicht. Für mich hat die Frau einen ziemlich starken Charakter. Ich denke nicht, dass sie sich am Ende umbringt. Sie wird vielmehr ständig dasselbe Szenario erleben, stets abgewandelt. Es ist eine Art obsessive Kraft, die Energie ihrer eigenen Fantasie. In diesem Sinn stellt sich genauso die Frage, ob es überhaupt einen Geliebten gibt. Meine Interpretation stellt auch das infrage.

Es geht also um Sein und Schein, Fakt und Fake?

Wobei die Grenzen in der eigenen Wahrnehmung fließend sein können. Im Kern geht es um die Ehrlichkeit der Gefühle. Es ist ein sehr ernster Stoff mit vielen starken Gefühlen, erschaffen von der Fantasie und Imagination der Frau. Sie erfindet Szenarien und Situationen, die sie vielleicht einmal er- und durchlebt hat. Oder bei denen sie sich wünscht, sie hätte sie er- und durchlebt. Die Emotionen können wahr sein, die Situation an sich aber nicht. Das einzig Wahre und Echte in diesem Stück sind die Gefühle. Die Frau erlebt tatsächlich Verlust und Isolation, Furcht und Angst, Leidenschaft und Zweifel. Diese Gefühle sind 100-prozentig echt.

Legen in diesem Sinn die vorangestellten «Metamorphosen» von Richard Strauss die Wandlungsprozesse im Innenleben der Frau frei?

Für mich sind die «Metamorphosen» von Strauss das perfekte Begleitstück für «La voix humaine», weil auch sie voller echter, wahrer Gefühle sind. Ob Erinnerungen und Verlust, Liebe, Gebet oder Hoffnung: Alles ist darin, auch in Gestalt von Intertextualität wie der zitierte Trauermarsch aus der «Eroica»-Sinfonie von Beethoven. In gewisser Weise bereiten uns die «Metamorphosen» darauf vor zu verstehen, dass hier eine Frau um Wahrheit ringt, selbst wenn sie lügt. Alles wandelt sich, aber bleibt doch stets konstant und wahr – wie die Zeit. Genau das verdeutlichen die «Metamorphosen».

Seit den Aufführungen Ihres Projekts in London und München verzichteten Sie bei den «Metamorphosen» auf begleitende Filmsequenzen. Aus welchem Grund?

Der Film ist brilliant, aber zu viel. Er entzieht dem anschließenden Poulenc viel Energie und Aufmerksamkeit. Gleichzeitig hat Strauss die «Metamorphosen» ausdrücklich für 23 Solostreicher*innen gesetzt. Nach den Aufführungen mit Radio France in Paris sowie in Dänemark hatte ich den Eindruck, dass der Film von den Solostreicher*innen ablenkt. Es besteht die Gefahr, dass sie nur Beiwerk zum Film werden, obwohl sie alle Solist*innen sind. Seit London und München spreche ich vor Beginn der Aufführung auch nicht mehr die Verse von Johann Wolfgang von Goethe.

Obwohl die Worte das Sein und Wollen Ihres Projekts treffgenau benennen: «Niemand wird sich selber kennen, / Sich von seinem Selbst-Ich trennen», heisst es.



ES MUSIZIEREN

Natürlich passt das Gedicht vortrefflich, und zwar sowohl zu den «Metamorphosen» von Strauss als auch zu Poulencs «La voix humaine». Ich fühle den Text auch weiterhin, nur spreche ich ihn nicht mehr. Es ist wie mit dem Film bei Strauss: Das ist grossartiges Material, aber es unterstützt die Aufführung nicht. Es hilft ihr nicht. Ganz anders das Live-Video im Poulenc Teil: Das bleibt weiterhin integriert. Diese Videosequenzen sind in Schwarz-Weiss und nicht in Farbe, wie ein Film noir.

Weil die Video-Einstellungen im Grunde die Perspektivwechsel im Inneren der Frau nachvollziehen?

Für die Video-Live-Schalte bei Poulenc benutzen wir drei Kameras, die im Orchester platziert sind: eine zu meiner Linken, eine direkt vor mir frontal im Zentrum, eine zu meiner Rechten. Das sind nicht nur Perspektivwechsel, sondern es integriert auch die Elemente der Interaktion und der Spiegelung. Man kann das Video als grossen Spiegel begreifen, der interagieren lässt. In diesem Sinn sind die Kameras auch Charaktere innerhalb des Stücks. Wir haben Grossaufnahmen, und manchmal friere ich die Kameras auch ganz ein. Sie hören auf zu drehen, und ich wende mich dem Publikum zu – wie ein «Hallo», als ob die Leitung unterbrochen sei. Das sogenannte «Telefongespräch» erscheint wie in einem Rahmen eingefroren. Es wirken also viele dramaturgische Schichten mit.

Was Sie über die Frau aus «La voix humaine» erzählen, geht in eine ähnliche Richtung wie die damalige Pariser Inszenierung von Warlikowski von 2015. Warum wollten Sie ein eigenes Projekt realisieren? Als ich in Paris Poulencs «La voix humaine» sang, unter Esa-Pekka Salonen, habe ich sehr

viel darüber nachgedacht, was die Realität in diesem Stück ist. Für mich war sofort klar, dass sich dieses Werk besonders gut dafür eignet, von einer Person gleichzeitig gesungen und dirigiert zu werden. Schon vor sieben Jahren ist mir das aufgefallen, und um 2018/19 herum habe ich mich entschieden, es zu realisieren.

Ist das gleichzeitige Singen und Dirigieren nicht ein gewaltiger, risikoreicher Kraftakt?

Natürlich, und es gibt nicht viele Stücke, die ich gleichzeitig singen und dirigieren würde. Es geht dabei um den dramaturgischen Aspekt der Kontrolle, die man ausübt und gleichzeitig verliert. In dieser Doppelfunktion lässt sich das auf den Punkt bringen. Das Stück ist extrem persönlich, gerade auch in der Vertonung von Poulenc. Für Poulenc war es stets wichtig, dass alle Fermaten und Pausen ganz genau und umsichtig gewählt werden – gemeinsam mit der Sängerin. Er überlässt es also nicht einfach der musikalischen Leitung. Poulenc überlässt das Stück gewissermassen der Sängerin und mit ihr der Frau. Genau das verkörpere ich in einer Person.

Womit Sie als dirigierende Sänger-Darstellerin der Frau in «La voix humaine» nicht nur Kontrolle zurück geben, sondern auch ihre Würde?

Jedenfalls habe ich schon in Betracht gezogen, dass die Frau vielleicht sogar denken könnte, dass sie selbst Barbara Hannigan sei und das Orchester dirigiere – als weiterer Teil ihrer Fantasie. Ja, es geht um Selbstbestimmung und Würde. Ich weiss, dass sich manche Leute wünschen, dass diese Frau ein Opfer bleibt – dass sie verlassen und ihr Herz gebrochen sei. Ich sage: «Achtet darauf, was sie sagt! Hört ihr gut zu! Lest den Text!»

Leitung

Barbara Hannigan

Solistin

Barbara Hannigan, Sopran

Violine 1

Bogdan Božović

Rahel Cunz

Roman Conrad

Vera Schlatter

Bastian Loewe

Ryoko Suguri

Rustem Monasypov

Anastasiia Subrakova-

Berruex

Audrey Haenni

Violine 2

Michael Salm

Anzhela Golubyeva Staub

Beata Checko-Zimmermann

Pascal Druey

Ines Hübner

Mija Läuchli

Miyuko Wahr

Viola

Jürg Dähler

Chie Tanaka

Matthijs Bunschoten

NN

Ivona Krapikaite

Violoncello

Cäcilia Chmel

Anikó Illényi

Françoise Schiltknecht

Seraphina Rufer

Franz Ortner

Kontrabass

Kristof Zambo

Egmont Rath

Josef Gilgenreiner

Flöte

Dimitri Vecchi

Nolwenn Bargin

Oboe

Anna Strbová

Franziska van Ooyen

Klarinette

Sérgio Pires

Armon Stecher

Moritz Roelcke

Fagott

Valeria Curti

Matteo Severi

Horn

Kenneth Henderson

Romain Flumet

Trompete

Guillaume Thoraval

Ernst Kessler

Posaune

Frédéric Bonvin

Tuba

Henrique Dos Santos Costa

Pauke

Kanae Yamamoto

Schlagzeug

David Gurtner

Harfe

Selina Cuonz

Stand 20. Dezember 2022

Das Musikkollegium Winterthur wird unterstützt durch:

Stadt Winterthur 

 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Medienpartner

Der **Landbote**

The background of the entire page is a soft-focus photograph of pink flowers, likely peonies, with green leaves. The lighting is gentle, creating a dreamy and artistic atmosphere.

liedrezital |||||
||||| zürich

Montag, 30. Januar 2023, 19.30 Uhr
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

ALICIA MARTINEZ, Sopran
ALEJANDRO CHO, Klavier

Montag, 22. Mai 2023, 19.30 Uhr
Musikschule Konservatorium Zürich (MKZ)

DANIEL BEHLE, Tenor
OLIVER SCHNYDER, Klavier

Mehrere Termine, 18.30 Uhr
Musik Hug Zürich

**KÜNSTLERGESPRÄCHE MIT
BEATE GILGENREINER**

Übersicht über alle Liederabende:

WWW.LIEDREZITAL.CH