

OUVERTURE SPIRITUELLE

INORI

Emmanuelle Grach

Florent Drex

Le Balcon

Maxime Pascal

100 JAHRE



SALZBURGER FESTSPIELE 2021

For You and Planet Blue.


BWT
 BEST WATER TECHNOLOGY


BWT

**CHANGE
THE WORLD**
sip by sip

Create your own
Bottle Free Zone
in your home, office,
restaurant and the public


 UNDER THE SINK
SOLUTIONS

 AQUALIZER TABLE
WATER FILTERS


AQA DRINK PRO 20



AQA DRINK BAR TAP



PUBLIC WATER DISPENSER



Do it like the *Salzburg Festival*

Decide for a better world and make your home or company a Bottle Free Zone. Avoid single-use plastic bottles and use multi-way bottles made of glass or plastic and help to make the world a little bit better, sip by sip.

By choosing Best Water Technology, you are not only doing something good for the environment, but also for yourself: Filtered Water from BWT is additionally **mineralized with magnesium, magnesium + zinc, magnesium + silica or alcalized**. Products and info at bottlefreezone.com

Are you interested in making
the world a little better?

bwt.com


OUVERTURE SPIRITUELLE

INORI

Emmanuelle Grach

Florent Derex

Le Balcon

Maxime Pascal

Mit großzügiger Förderung der Würth-Gruppe und
ihres Stiftungsaufsichtsratsvorsitzenden Prof. Dr. h.c. mult. Reinhold Würth

KOLLEGIENKIRCHE

Samstag, 24. Juli, 21:00 Uhr



Reinhold Würth

Aus Freude am Schönen

Prof. Dr. h.c. mult. Reinhold Würth zählt zu jenen raren, für die Kunst gerade in Zeiten öffentlicher Sparbudgets so überlebensnotwendigen Mäzenen, die Geld ohne Eigennutz geben – aus Verantwortung gegenüber dem kulturellen Erbe, aus Freude am Schönen.

„Ich bin mit Leib und Seele Kaufmann, Kunstsammler, Musikliebhaber – und ein Arbeitstier dazu“, charakterisiert er sich selbst. Bereits in den 1960er-Jahren begann Reinhold Würth sich intensiv für Kunst zu interessieren. Heute zählt die Sammlung Würth mit über 18.300 Kunstwerken zu den größten privaten Sammlungen; sie wird in 15 Museen und Kunstdependancen in ganz Europa gezeigt. Und seit 2017 gibt es ein klassisches Symphonieorchester, die Würth Philharmoniker, innerhalb der Würth-Gruppe. Was für ein Glück speziell für Salzburg, dass er an uns denkt und uns beschenkt.

Die Verbindung zwischen Reinhold Würth und Salzburg besteht seit 1991, als ein erster Überblick über seine Sammlertätigkeit im Rupertinum und in der Villa Arenberg zu sehen war. Heute sind ein einzigartiger Skulpturenparcours durch die Salzburger Altstadt, der Walk of Modern Art, und der Würth Skulpturen Garten bei Schloss Arenberg sowie die beeindruckende Skulptur *Die Sprache der Vögel* von Anselm Kiefer im Hof der Salzburger Landesregierung sichtbarer Ausdruck dieser Verbundenheit. Im Jahr 2018 durfte sich das DomQuartier mit den kostbaren Stücken aus der Würth'schen Wunderkammer schmücken.

Darüber hinaus unterstützt Reinhold Würth seit Jahrzehnten Projekte im Bereich Kunst und Kultur, Forschung und Wissenschaft sowie Bildung und Erziehung in seiner Wahlheimat Salzburg. Dass die Festspiele vor rund 25 Jahren ein wichtiger Grund für das kunstsinnige Ehepaar Würth waren, Salzburg als Zweitwohnsitz zu wählen, freut uns besonders.

Wie schön, dass der große Musikliebhaber Reinhold Würth – „am meisten bewegt mich aber nicht die bildende Kunst, sondern die Musik“ – in diesem Jahr wieder die *Ouverture spirituelle* finanziert: ein sinnliches, nachdenkliches Hineinhören und Hineindenken in die Festspiele.

Ad multos annos!

Helga Rabl-Stadler · Markus Hinterhäuser · Lukas Crepaz
Direktorium der Salzburger Festspiele

For the Love of Beauty

Professor Reinhold Würth is one of those rare donors who is essential for the future of the arts, especially in times of reduced public funding, and who gives money with no direct benefit for himself, motivated by a sense of responsibility towards cultural heritage and a love of beauty.

He describes himself as a 'dedicated businessman, art collector, music lover – and a hard worker, too'. Already in the 1960s, Reinhold Würth began to develop an avid interest in art, which he pursued alongside his business responsibilities. The Würth Collection, which contains around 18,300 artworks, now ranks as one of the biggest private collections, and is shown in 15 museums and art galleries across Europe. And in 2017, the Würth Group established its own symphony orchestra, the Würth Philharmonic. Salzburg is especially fortunate to be among his beneficiaries.

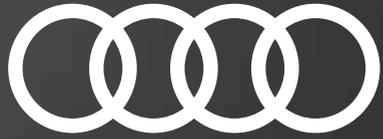
The special bond between Reinhold Würth and Salzburg goes back to 1991, when the first overview of his activities as a collector could be seen at the Rupertinum and the Villa Arenberg. The Walk of Modern Art, a unique network of sculptures dotted around Salzburg's old town, the Würth Sculpture Park at Schloss Arenberg, and Anselm Kiefer's impressive sculpture *The Language of the Birds* in the courtyard of Salzburg's regional parliament are a visible manifestation of this bond. In 2018, the DomQuartier was bedecked with extraordinary treasures from the Würth Collection that were made for cabinets of curiosities in the 17th century.

In the decades since establishing a base in Salzburg, Reinhold Würth has also supported many other local projects in the fields of arts and culture, research and scholarship, and education. We are proud and pleased that when Reinhold and Carmen Würth made Salzburg their second home some 25 years ago, the Festival was an important factor in this decision by the artistically minded couple.

It is wonderful that the ardent music lover Reinhold Würth, who avows that 'what moves me most is not the fine arts, but music', has again lent his financial support to this year's *Ouverture spirituelle*. This series of performances offers a contemplative way into the Festival that stimulates the senses, the mind and the ear.

Ad multos annos!

Helga Rabl-Stadler · Markus Hinterhäuser · Lukas Crepaz
Board of Directors of the Salzburg Festival



Mit einem Gedanken
beginnt Lisas Reise.
In eine Welt voller Klang,
Farbe und Inspiration.

Lisa Batiashvili, Geigerin
und künstlerische Leiterin der
Audi Sommerkonzerte

Audi schafft Freiraum. Für Menschen und Kultur.
www.audi-art-experience.de

Audi ArtExperience



ROLEX AND MUSIC

For over 40 years, Rolex's commitment to music has uplifted the arts. Today, the relationship endures, with the growth of extraordinary musical talent at the world's most prestigious events, supporting the performances that carry on centuries of tradition. Now, more than ever, Rolex celebrates the artists and venues that continue to bring out the best in music.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31
IN 18 CT WHITE GOLD



ROLEX

Zwei bewegte Körper, ein sonorer und ein leibhafter, interagieren in einem gemeinsamen Raum, wenn Hände, Arme, Körper- und Kopfbewegungen der Tanz-Mimin mit dem Orchester „musizieren“. Ihre Gebärden, selbst kleine, reduzierte rituelle Gebetsgesten bauen den Zuhörenden Brücken zur Komposition; denn die Gesten in Karlheinz Stockhausens *Inori – Anbetungen für einen oder zwei Solisten und Orchester* sind durch und durch musikalisiert. Von hier aus, dem Moment ihres Erscheinens, kann man weiterhören. Ebenso können musikalische Ereignisse ihre visuelle Wahrnehmung lenken. In die Weite eines transreligiösen Gebets versetzt und von Stockhausens unbeirrbarer Suche nach Spiritualität stimuliert, schlägt das Werk eine Brücke der interkulturellen Verbundenheit im Gebet, über ethnische und konfessionelle Grenzen hinweg. In ihrer Aktualität für den Friedensdiskurs ist die Komposition, die dieses Jahr in Salzburg in der Fassung für eine Tanz-Mimin und kleines Orchester aufgeführt wird, unbestritten und bedenkenswert.

Karlheinz Stockhausen (1928–2007)

Inori – Anbetungen für einen oder zwei Solisten und Orchester Nr. 38

(Fassung für eine Tanz-Mimin und kleines Orchester)

Uraufgeführt am 18. Oktober 1974 in Donaueschingen

Emmanuelle Grach Tanz-Mimin

Florent Derex Klangregie

Le Balcon

Maxime Pascal Dirigent



Origami-crane with goldfish, Graffiti mit der Inschrift „Graffiti lives and dies free“ des britischen Street-Art-Künstlers Banksy in Lyme Regis, Dorset (UK).
Foto: Matthew Lambley / Alamy Stock Foto, Juli 2012.

Barbara Zuber

Beten mit Musik und Tanz

Karlheinz Stockhausens *Inori*

„*Ikari no Hiroshima, inori no Nagasaki*“ – Hiroshima protestiert, Nagasaki betet. 75 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, an dessen Ende am 6. und 9. August 1945 zwei US-Atombomben über Hiroshima und Nagasaki explodierten, ist die Erinnerung wach wie eh und je. Zwei Weltkriege, Auschwitz, Menschen auf Vernichtungslisten gesetzt, verseuchte, ausradierte Natur, weltweite kriegerische Auseinandersetzungen entlang von ethnischen Grenzen und immer wieder Unglücksorte der Zerstörung: Es gibt keine guten Kriege.

In einer Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen wie in Syrien, angesichts eines rechtsradikalen Verbalterrorismus im Dauerton von Hass und Hetze ist Friede kein Thema für erbauliche politische Sonntagsreden. Die bedrängenden Motive von Protest und Gebet beschwören die Hoffnung herauf, dass eine andere Welt möglich sein muss, und lassen die bittere Erfahrung spürbar werden, dass Friede keine Selbstverständlichkeit ist. „Suche Frieden und jage ihm nach“, heißt es im Psalm 34, Vers 15. Friede ist mehr als die Abwesenheit von Krieg, den man durch ein militärisch kalkuliertes Gleichgewicht feindlicher Kräfte in Schach halten will. Was der Gedanke des Friedens bedeuten kann, vermittelt das hebräische Wort *Schalom*, mit dem arabischen *Salam* aufs engste verwandt, nämlich Unversehrtheit des Individuums, freier und freundlicher

Umgang sowie Glück und die unantastbare Würde des Menschen. Das alljährliche Läuten der Friedensglocke und die Gebete in Nagasaki erinnern daran. Nicht nur dort wurde „inori“ bald ein Synonym für das Bitten um Versöhnung und Frieden, ohne Beschränkung und Zwang.

Tanz als Körpergebet

Sicherlich trugen mehrere Faktoren dazu bei, wie der Titel von Karlheinz Stockhausens *Inori – Anbetungen für einen oder zwei Solisten und Orchester* zustande kam. Doch bis heute ist die Komposition, die 1974 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde und in diesem Jahr bei den Salzburger Festspielen in kleiner Besetzung, bestehend aus einer Tanz-Mimin und kleinem Orchester, aufgeführt wird, für den Friedensdiskurs unbestritten aktuell und bedenkenswert. In die Weite eines transreligiösen Gebets versetzt, getragen von Stockhausens unbeirrbarer Suche nach Spiritualität, schlägt das Werk eine Brücke der interkulturellen Verbundenheit im Gebet, über ethnische und konfessionelle Grenzen hinweg.

Es gibt viele Arten zu beten. Dank, Lobpreis und Klage *coram Deo*, Bitte oder Fürbitte, Beschwörung und Invokation: Stets ist Sprachlichkeit für das Gebet konstitutiv. Hier jedoch, in Stockhausens *Inori*, werden nicht viele Worte gemacht, eigentlich gar keine (bis auf eine kleine Ausnahme). *Inori*, so der Komponist, ist ein Tanzgebet: „Gebet wird Tanz. Aus dem Beten wird zunehmend ein Tanz mit Händen und schließlich sogar mit dem Körper.“ Einige Gebärden aus einer Sammlung der amerikanischen Anthropologin Nancy Wyle, die für Stockhausen Illustrationen von Gebetsgesten verschiedener Religionen und Kulturen herstellte, erinnern an kodifizierte Handgesten der klassischen indischen Tanzkunst, die in der Hindu-Mythologie als eine heilige Handlung betrachtet werden. Andere rufen Mudra-Gesten der buddhistischen Praxis auf. Man erkennt Andeutungen von körperlichen Gebetsritualen des Islam sowie Gebetshaltungen christlicher und jüdischer Herkunft. Das interkulturelle Bewegungsvokabular des Betens, das Stockhausen verschiedenen Weltreligionen entlehnte, ist streng strukturiert nach musikalischen Kriterien und alles andere als eine illustrierende Zugabe.

Die Serie der Gebetsgesten, gezeichnet von Nancy Wyle:



Die stummen Gesten der Tanz-Mimin, ihre Körpergebärden des Betens, sind von einer kontemplativen Stille der Meditation umgeben. Und dennoch befinden sie sich inmitten der Musik. Zwei bewegte Körper, ein sonorer und ein leibhaftiger, interagieren in einem gemeinsamen Raum: Die Hände, Arme, Körper- und Kopfbewegungen der Tanz-Mimin „musizieren“ mit dem Orchester. Die Gebärden, selbst kleine bis aufs Äußerste reduzierte rituelle Gebetsgesten führen die Zuhörenden näher an die Komposition heran, denn sie sind durch und durch musikalisiert. Im Moment ihres Erscheinens lassen sie ein Weiterhören zu; ebenso können musikalische Ereignisse ihre visuelle Wahrnehmung lenken.

Mit solchen Verschiebungen zwischen Zuschauen und Hören stellt der Komponist Musik und körperliche Gestik gleichberechtigt nebeneinander. Jede spricht für sich, obwohl beide durch die Parameter der Zeitordnung (Tempo und Dauer), Dynamik, Klangfarbe und Tonhöhe in einer vereinheitlichenden Großstruktur miteinander liiert sind. „Der Tänzer-Mime“ so der Komponist, „interpretiert synchron mit dem Orchester Gebetsgesten, die wie die Stimmen der

Orchestermusiker notiert sind.“ Geregelt durch die Ordnung serialisierter musikalischer Parameter, die Stockhausen in visuell wahrnehmbare Dimensionen auskomponierter Hand-, Kopf- und Körperbewegungen transformierte, entstehen und verändern sich die Gesten und Gebärden der Solistin. Sie werden in musikalische Strukturen eingebunden, eingeschleust in Prozesse der Formwerdung, die sich in immer komplexere, zunehmend vielschichtige Konfigurationen der Orchestermusik weiterdrehen – wie in einer Spirale, deren Radius sich sukzessive erweitert.

Formelkomposition

Die Kopräsenz von Orchestermusik und körperlicher Gestik stiftet einen transmedialen Kommunikationsraum, der sich auf eine grundlegende Formel, eine in allen Parametern ausdifferenzierte melodische Urgestalt als Matrix stützt. „Die Formel“, so der Komponist, „ist mehr als leitmotivisches oder psychogrammhaftes Zeichen, mehr als fortzuspinnendes Thema oder generierende Reihe: die FORMEL ist Matrix und Plan von Mikro- und Makroform“. Sie ist der Impuls und das Herz der Komposition. Sie enthält 13 verschiedene Tonhöhen, dazu zwei weitere, die am Schluss wiederholt werden. Jede Tonhöhe der Formel hat ihr eigenes Tempo, eine eigene Lautstärke und Klangfarbe und sie verlangt eine spezielle Gebetsgeste. Aus dieser Urgestalt entwickelt Stockhausen die fünfteilige Form von *Inori*: „Das Werk“, so der Komponist, „ist [...] auf dem Gedanken aufgebaut, daß zuerst die Tempi entwickelt werden und die Tonhöhe konstant bleibt; dann werden die Lautstärken entwickelt und erst im dritten Stadium werden die verschiedenen Tonhöhen eingeführt; danach die Harmonie und schließlich die Polyphonie. Das entspricht einer Öffnung des Raumes“.

Mit der Formelkomposition vollzog Stockhausen eine tiefgreifende Transformation der seriellen Kompositionstechnik. Diese hatte noch im Stadium der Präkomposition für jeden elementaren Parameter eines Einzeltons (Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe) eine jeweils eigene Reihenordnung etabliert, deren Material sie isoliert verändern konnte. Nun aber wird die Durchorganisation aller Parameter, ein Abstraktum, dessen Konstruktion sich hinter der zu hörenden Komposition verbirgt, nicht vor-, sondern nachgeordnet, und das heißt: abgeleitet aus einer melodischen Urgestalt, die im Vorfeld der Komposition entworfen wurde. Sie ist primär, bis ins kleinste Detail charakteristisch geformt und umfasst fünf Glieder. Man kann ihr folgen, wenn sie sich im Laufe der Komposition in stetiger Verwandlung herauskristallisiert.

Nun kann eine Formelkomposition, wie sie Stockhausen bereits für *Mantra* für zwei Pianisten und ringmodulierte Klaviere (1970) konzipierte und von da an als maßgebliche Technik seiner späteren Werke wie zum Beispiel im siebenteiligen Opernzyklus *Licht* entwickelte, sehr unterschiedlich verlaufen. Was sie aber grundsätzlich prägt, ist die Intention, die auditive Wahrnehmung seiner Musik zu lenken: „Man kann wirklich die Gestalten verfolgen – auch ihre Veränderungen“, denn „es gibt immer Richtung, und es gibt immer den Willen zur Gestalt – und zwar auch als Forderung zur möglichst präzisen Gestalt“.

Die Formel als Urgestalt und der Prozess ihrer Veränderung, so könnte man den Komponisten verstehen, gehören untrennbar zusammen. Jegliche Maßnahme der Verwandlung ihrer Melodik und Rhythmik, Dynamik und Klangfarbe sowie der Tempi und Gebetsgesten erfolgt integral. Und das bedeutet: Die auskomponierte produktive Spannung zwischen Gestalt und Prozess ist es, die es gestattet, sowohl ein Setzungspotenzial der Formel und ihre Transformation gleichzeitig ins Auge zu fassen: immer anders und immer gleich. Die Formelkomposition wird zur musikalischen Darstellung des Möglichen, das in der Urgestalt verborgen ist.

Fünf Stadien

Als differenzierte musikalische Gestalt hat der Komponist die Formel nicht an den Beginn der Komposition gesetzt – wie ein fertiges Thema. In fünf Stadien der formbildenden Entwicklung und Ausdifferenzierung ihrer Toneigenschaften, überschrieben mit „Rhythmus“, „Dynamik“, „Melodie“, „Harmonie“ und „Polyphonie“, absolviert das Werk in jedem Teil von *Inori* verschiedene Phasen. In Stockhausens Formschema, das er für die Donaueschinger Uraufführung erstellte, werden diese Phasen genannt: Genesis, Evolution, Echo und Pause. Ihre Kreation wird im ersten Teil von *Inori* mit rhythmisch pulsierenden Repetitionen des Initialtons (g1) eingeleitet. Getragen von einem klangfarblich rauschenden Orchester und von Pausen unterbrochen absolvieren die Pulsationen eine ganze Skala verschiedener Tempi. Aus diesem Klangraum wächst die Formel heraus, ganz und gar konzentriert auf die immer wieder stockende rhythmische Belebung dieses einen Tons. Wie unbehaute Klangquader erscheinen dann, Schritt für Schritt und langgezogen, sämtliche Melodietöne der Formel in tiefer Basslage (Tuba). Als ihr Echo antworten sanfte aleatorische Flageolett-Aktionen der hohen Streicher, die unabhängig voneinander den Rhythmus der ersten Formeltöne einfädeln. Das Klavier, begleitet von Akkorden des Orchesters, verfolgt mit Staccato-Tönen einen eigenen

Weg. Abgeschlossen wird der erste Teil mit einer Pause. Sie ist genauestens mit Gebetsgesten der Solistin auskomponiert, bevor das Klavier die aufsteigende Echoskala in die Höhe treibt.

Im zweiten Stadium der Formelmetamorphose werden alle Grade der Dynamik mobilisiert, gut zu hören in der Passage, in der das Orchester zwei weitläufige Decrescendo-Crescendo-Wellen in wechselnden Klangfarben in Bewegung setzt. Zuvor baut der Komponist mehrere Klangschichten. In der Basslage wechseln ruppige Aktionen des tiefen Blechs, das melodische Formelsegmente in Akkorden verdichtet. In der Trompetenstimme behauptet der Ton g1 weiterhin seine zentrale Position mit unregelmäßigen Repetitionen, die nun dynamisch moduliert werden. Und schließlich segeln in extremer Höhe zarte zweistimmige Violinflageoletts in die Klangstruktur. Auch sie rekrutieren ihre Tonhöhen aus der Urgestalt. Noch bevor das fünfte Stadium „Polyphonie“ erreicht ist, fächert sich das Formelmaterial in zunächst noch einfache, polyphon gelagerte Klangstrukturen auf.

Man muss geduldig zuhören. Erst nach etwas mehr als 30 Minuten, mitten im dritten Teil („Melodie“), erreicht das Orchester die Exposition der gesamten Formel, wie sie Stockhausen im Vorfeld der Komposition entworfen hat. Bis dahin befindet sich die Musik auf der Suche. Stets begleitet von Akkorden in dunkler Basslage tauchen Formel-Segmente auf, werden aber nicht weitergeführt. Versuchsweise werden Formel-Fundstücke kombiniert, bevor die Musik – wieder zurück zum Initialton – einen neuen Anlauf startet. Gelegentlich spielt der Komponist sehr subtil mit kleinen Partikeln der Formel, als wolle er prüfen, ob von hier aus ein Weg weiterführt. Wie in einem Puzzlespiel wird probiert, kombiniert und verworfen. Es wird fragmentiert und vertauscht, neu angesetzt und wieder unterbrochen, als sei das Material freigegeben für ein Spiel variabler Kombinationen. Es ist ein Spiel, das zum „mitspringenden“ Hören auffordert, bis sich die Formel in ihrer kompletten musikalischen Gestalt etabliert. Ist die Formel in ihrer vollständigen Gestalt erst einmal installiert, figuriert und mit Akkorden in tiefer Basslage unterfüttert, kann das vierte Stadium der Formbildung („Harmonie“) angesteuert werden. Stockhausen schichtet nun zwei Formelversionen in unterschiedlicher temporaler Ausdehnung übereinander. Die dominierende Formelmelodie, verdickt mit mächtigen Klangquadern eines schweren Orchestertutti, übernehmen die Trompeten in der Mittellage. In der hohen Lage hingegen wird die melodische Fortschreitung der Formel extrem verlangsamt und mit irregulären Repetitionen jeder Tonhöhe gedehnt. Die Überlagerung der klanglich eingedickten Formelmelodie mit ihrer quasi augmentierten Gestalt – man könnte auch von

heterophonen Klangschichten sprechen –, diese vertikale Verknüpfung schafft bereits polyphone Verhältnisse im Vorfeld des letzten Teils, der die permanente Formel-Durchführung abschließt. Was in Stockhausens *Inori*-Musik strukturelle Greifbarkeit und klangräumliche Ausdifferenzierung erlangt, all dies wurzelt in einem musikalischen Denken, das mehrdimensionale, vielschichtige, nie aber ausschließlich lineare Prozesse im Sinn hat. Die regulierenden Verfahren führen vom Einfachen zum immer Komplexeren.

Es scheint, als würden im letzten Teil von *Inori* („Polyphonie“) alle möglichen Gestalten der musikalischen Formel rücksichtslos und ohne jegliche Spuren einer domestizierenden musikalischen Syntax aufeinanderprallen. Das diffuse Klangbild einer disparaten Gleichzeitigkeit stellt aber weit mehr dar als bloß zusammengewürfelte Vielstimmigkeit. Was da in den Klangschichten unentwegt auseinander, übereinander und gegeneinander klingt, entsteht aus dem Impuls, die Fülle an Möglichkeiten, die sich in der präkomponierten Urgestalt vereinen, allesamt auszuschöpfen, zu kumulieren und gleichzeitig auszubreiten. Hier durchwandert die Formel in allen Lagen und Schichten den gesamten Kosmos des Orchesterklangs. Bis dahin verliefen die Prozesse der Formbildung und Gestaltentwicklung fasslich und überwiegend hörend nachvollziehbar. So ist vielleicht inzwischen die Formel durchaus so vertraut geworden, dass man gegenüber dem vielschichtigen Schlussteil von Stockhausens *Inori* gut gewappnet ist.

Barbara Zuber studierte u.a. Musikwissenschaft, Vergleichende Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft an der Freien Universität Berlin (Promotion über das Spätwerk von Anton Webern). Bis zu ihrem Ruhestand war sie am Theaterwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München im Diplomstudiengang Dramaturgie (Musiktheater) als wissenschaftliche Angestellte tätig. Außerdem lehrte sie Geschichte und Dramaturgie des Musiktheaters im Studiengang Regie der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Sie ist Autorin zahlreicher Publikationen zur Musik und zum Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts sowie zur Musik- und Operngeschichte des 16. bis 19. Jahrhunderts.

Peter Quantrill

Stockhausen at Prayer

The World of *Inori*



Eine palästinensische Frau geht an einem Graffiti des britischen Künstlers Banksy in Gaza-Stadt vorbei. Foto: Christopher Furlong/Getty Images, Juni 2015.

51 years ago this summer, Stockhausen found himself at a crossroads. He had spent much of 1970 in Osaka, leading performances of his own music for several hours a day in a purpose-built dome as part of Germany's contribution to the World Fair, and attracting audiences in their hundreds of thousands, perhaps as many as half a million. There he had achieved a long-held ambition to create 'musical space travel'. 'To sit inside the sound', he later reflected, 'to be surrounded by the sound, to be able to follow and experience the movement of the sounds, their speeds and forms in which they move: all this actually creates a completely new situation for musical experience'.

This realization marked a leap forwards from the orchestral theatre of avant-garde monuments such as *Gruppen* (1955–57) for three orchestras or its little-performed sequel *Carré* (1959–60). However, the music performed in the Osaka dome gave Stockhausen pause for thought. He had composed several 'intuitive' pieces towards the end of the 1960s, most of them gathered up in a single collection, *Aus den sieben Tagen*. Such text-based compositions as *Setz die Segel zur Sonne* and *Kommunion* suffered, he thought, from the physical and spiritual health of musicians, many of whom had been taking drugs 'as a result of meeting American hippies who were contaminating the whole globe at that time with their psychedelic experiments'.

The Protestant streak running through the composer from his upbringing in Cologne onwards is one of many paradoxes within a still much-misunderstood man; the source of that misunderstanding springing in large part from his own pronouncements. Stockhausen wanted to take back control. Already in Osaka he had dreamt up a new musical form – or nearly new – which would

derive its particulars from a single melody, or 'formula'. It would be his own version of the 'total serialism' that his teacher Messiaen had pioneered in Paris in the early 1950s and then just as quickly abandoned.

The first formula piece was *Mantra*, composed within weeks of returning home from Japan, scored for two multitalented pianists – the Kontarsky brothers, Adolf and Aloys – and given its premiere later the same year at the Donaueschingen Festival for new music. The following year he wrote *Sternklang* for several groups of musicians scattered across a park, something of a throwback to the 1960s with its tune-in and drop-out aesthetic, even if the composer saw it differently: '*Sternklang* is sacred music [...] music for concentrated listening in meditation'.

With *Inori*, Stockhausen picked up all these threads and wove them together in a continuous 70-minute span of often spellbinding beauty. On his way to Osaka for Expo 1970, Stockhausen had stopped off for ten days in Australia. There he met the young dancer Philippa Cullen, who had already experimented with local ensembles in workshops of music and movement where each medium took on the form of the other, and commissioned a biofeedback device like a Theremin, which allowed dancers to produce the sounds directly from the movement of their bodies: another conceptual leap forward, this time from the world of ballet, and an independent instance of 'musical space travel'.

Stockhausen was impressed and invited her back to Germany in 1973, when a commission arrived from a Japanese bank 'to make a contribution to Japanese culture that will have a lasting value for posterity'. Cullen showed the composer prayer gestures from cultures around the world and the form of *Inori* – the Japanese word for adorations – began to take shape. As it did so, Stockhausen moved further and further away from the political and aesthetic dogmas motivating the avant-garde scene in Germany, in which he had hitherto occupied a leading role. He conducted the work's premiere at the Donaueschingen Festival, after a frantic summer of preparation, but a decisive break seemed inevitable. 'Of course I knew what a Red Hole Donaueschingen was back then', he later remarked, casting aspersions on its dominant left-wing ideologies. 'So anti-religious that you can hardly imagine it. To set *Inori* in the midst of that – it was like being Gaudi.'

Tonight's performance in the Kollegienkirche presents a rare opportunity – rarer even than performances of *Inori* itself, which makes prodigious demands of concentration on everyone concerned – to experience the piece in a religious context, and at an hour when we might conceive of it as an ecumenical com-

plement to the office of Compline. It should be remembered that, unlike most of his avant-garde contemporaries, Stockhausen had never forsaken the faith of his childhood, or its practice. Having completed *Gruppen*, he added the Jesuit inscription A.M.D.G. ('ad maiorem Dei gloriam') to the bottom of the score – Haydn always did the same. Before dying on the morning of 5 December 2007, he recited the Lord's Prayer with his companions.

In his own programme note, Stockhausen explained the underlying structure of *Inori*. It is developed 'from an URGESTALT (primal shape) or even formula, which was composed first of all. It has 13 different pitches, plus 2 repeated at its end. The 13 pitches are associated with 13 tempi, 13 dynamic levels, 13 timbres, and 13 gestures of prayer (plus 2 final gestures).' This primal shape, which has five parts, lasts for about a minute. It is then gradually folded over and opened out, like a Japanese paper flower. 13, of course, is one more than twelve, the number of semitones in an octave and a square root of diatonic music encoded within the 'twelve-tone system' devised by Schoenberg; it would not be out of character for Stockhausen to determine to go one better.

The Power of Prayer

The most striking novelty to the first-time spectator, however, is the presence of the mime on a stage above the orchestra. 'The gestures of prayer', Stockhausen wrote, 'are performed absolutely in synchronization with the orchestra by a person raised on a podium in the middle of the orchestra'.

A gesture performed with clasped hands in the region of the heart, close to one's chest, corresponds to the pitch middle G, pianissimo, and with the longest duration. When this gesture is made in a forward direction, away from the belly, this corresponds to a crescendo from pianissimo, to be graduated in 60 levels. When the hands are raised or lowered, this corresponds to an alteration of pitch, and the vertical alterations of the gestures of prayer become a sort of chromatic scale of pitches distributed over 3 octaves. The different gestures of prayer are used like timbres and tempi.

Appended to the score itself, Stockhausen having lately disentangled himself from Universal Edition to become his own publisher, was a lengthy exposition, a 'lecture on HU', which is occasionally performed in its own right. Such technical

scaffolding can fence the piece off from the uninitiated listener rather than letting them in, which is a shame because, like all really good music, *Inori* explains itself. The basic dimensions of music are brought into play one by one: first rhythm, then loudness, melody, harmony, and finally polyphony.

But like all really good composers, Stockhausen knew when to break his own rules. Despite the preponderance of the opening G throughout the score, like a mantra-tone, the texture is soon enriched with harmony, and varied from the outset with the subtlest dynamic gradations as he implies above, from a single flute playing pianissimo to all the upper melody instruments playing a unison fortissimo. A solo spot for tuba suddenly breaks the spell. The piano decorates the mantra with an exquisitely suspended cadenza. Minute by minute, the piece gathers momentum, picks up more tension halfway through with a single gesture, and reaches a point of dramatic crisis after almost an hour – the point of revelation in several Bruckner symphonies, for example – after which an extended coda reasserts the formal architecture of the work, functioning like an organ voluntary at the end of a liturgy and scored mostly for Indian bells.

Also like most composers, but to an unusual degree, Stockhausen could be prickly with any suggestion of influence or borrowing from history, but his music now orbits the same universe as Bach and Boulez, and a little distance lends both perspective and enchantment. Even in the chamber version of the score played tonight – for a single mime rather than two, and 33 rather than 70 instrumentalists – *Inori* evokes the richly eventful world of the Romantic symphony as it extended right up to the *Turangalila-Symphonie* of Messiaen, whose rhythmic games with Indian rāgas leave their mark on the irregular but intuitively grasped syncopation.

Hiding in plain sight is the unlikely figure of Paul Hindemith, whose music was regular fair at concerts in Cologne while Stockhausen was growing up. The central ‘Grablegung’ movement of the Symphony he made in 1934 out of material from his banned opera *Mathis der Maler* shares the same G-centred tonality as *Inori*, but also some of its spare string harmonies, its halting progress and delicate embroidery on high winds. The closing Passacaglia of Hindemith’s ballet *Nobilissima Visione* (1938) is built from a theme as unpredictable yet as stable as any Stockhausen ‘formula’. Both pieces, it may be obvious, concern themselves with elevated religious themes in a secular context – the painting of the Isenheim Altarpiece and the life of St Francis – and the first of them with the role of an artist in sustaining a spiritual appreciation of art against prevailing hostility.

Another sinew of connective tissue to the past is Stockhausen’s experience as a jazz pianist in his late teens, which surfaces in the ‘Harmony’ section of the work,

with its Gershwin-esque roulades on the piano decorating the melody as it speeds up. While in Osaka, Stockhausen had become fascinated by the Japanese use of sliding doors and windows. They had the effect, he remarked, of blurring the threshold between inside and outside, an effect heightened in many temples by the winding and labyrinthine paths which led to them, so that as you approached you felt yourself to be sometimes almost on top of them and then, seconds later, as far away as ever. Such *trompe l’œil* effects become *trompe l’oreille* in the second half of *Inori*. As well as opening the door on the seven-opera *Licht* cycle, both for composer and listeners, it remains a wholly endearing piece, professing fervent belief in something, though it is never clear what, with an honesty and directness that may speak – like Bruckner’s symphonies – to listeners of all faiths and none.

Peter Quantrill writes on music for many journals and record labels including *Gramophone*, *Pianist*, Deutsche Grammophon and Eloquence Classics. His considerations of the intersections between music and faith have been published by the *Catholic Herald*, *The Wagner Journal* and the Royal Academy of Music.

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



MAXIME PASCAL

Maxime Pascal ist ein leidenschaftlicher Verfechter der französischen Musik, der Musik des 20. Jahrhunderts und der Neuen Musik.

Zu seinen Opernprojekten zählen die Premiere von Salvatore Sciarrinos *Ti vedo, ti sento, mi perdo* an der Mailänder Scala und der Staatsoper Unter den Linden in Berlin sowie Luca Francesconis *Quartett*, ebenfalls an der Scala. Ende August 2021 dirigiert er Alban Bergs *Lulu* am Niki Kai Opera Theatre in Tokio.

Er trat mehrfach an der Pariser Opéra auf, wo er Ravels *Daphnis et Chloé*, *Boléro*, *L'Heure espagnole* sowie Puccinis *Gianni Schicchi* dirigierte. Außerdem dirigierte er 2016 *Pelléas et Mélisande* im Musiktheater Malmö und gab 2019 sein erfolgreiches Debüt bei den BBC Proms mit Berlioz' *L'Enfance du Christ*. Zukünftige Projekte umfassen u. a. Peter Eötvös' Oper *Sleepless* an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und am Grand Théâtre de Genève sowie die Premiere von Sivan Eldars *Like Flesh* an der Opéra de Lille.

Noch während seines Studiums gründete Maxime Pascal 2008 gemeinsam mit den Komponisten Pedro García-Velásquez, Juan Pablo Carreño sowie Mathieu Costecalde, dem Pianisten Alphonse Cemin und dem Sounddesigner Florent Derox das Orchester Le Balcon, benannt nach einem Werk von Jean Genet. Das Repertoire des Ensembles zeichnet sich nicht nur durch stilistische Vielfalt, sondern auch durch das Einbeziehen moderner Klangkunst und akustischer Technologien aus.

Seit 2013 arbeitet er regelmäßig am Pariser Athénée Théâtre Louis-Jouvet, wo er mit Le Balcon *Ariadne auf Naxos* in einer Produktion von Benjamin Lazar, das Videospektakel des kolumbianischen Künstlers Luis Nieto zu Schönbergs *Pierrot lunaire*, Britten's *The Rape of Lucretia* und Peter Eötvös' Oper *Le Balcon* in einer Produktion von Damien Bigourdan zur Aufführung brachte. Seine Faszination für die Opern Stockhausens führten zu einer siebenjährigen Zusammenarbeit mit der Philharmonie de Paris für Stockhausens kompletten *Licht-Zyklus*. Aktuelle Streaming-Programme umfassen Musik von Boulez, Gesualdo und Grisey sowie Mahlers *Das Lied von der Erde*.

Zu den Orchestern, mit denen er zusammengearbeitet hat, zählen u. a. das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, das Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, die Göteborger Symphoniker, das Orchestre National Bordeaux Aquitaine, das Orchestre National de Lille, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Tokyo Symphony Orchestra und das Philharmonieorchester Tokio.

Maxime Pascal ist seit 2010 Resident der Fondation Singer-Polignac. 2011 wurde er mit dem Musikpreis der Fondation Simone et Cino Del Duca von der Académie des Beaux-Arts ausgezeichnet. Im März 2014 gewann er als erster Franzose den Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award.

Maxime Pascal is a passionate advocate of French, 20th-century and new music.

His operatic projects include the premiere of Salvatore Sciarrino's *Ti vedo, ti sento, mi perdo* at La Scala, Milan, and the Berlin State Opera and Luca Francesconi's *Quartett*, also at La Scala. In August 2021, he will conduct Alban Berg's *Lulu* at the Tokyo Niki Kai Opera Theatre. He has appeared several times at the Paris Opéra, conducting Ravel's *Daphnis et Chloé*, *Boléro* and *L'Heure espagnole* as well as Puccini's *Gianni Schicchi*. He also conducted *Pelléas et Mélisande* at the Malmö Opera in 2016 and

made his successful BBC Proms debut in 2019 with Berlioz's *L'Enfance du Christ*. Future plans include Peter Eötvös's opera *Sleepless* at the Berlin State Opera and the Grand Théâtre de Genève and the premiere of Sivan Eldar's *Like Flesh* at the Opéra de Lille.

In 2008, while he was still a student, Maxime Pascal founded the orchestra Le Balcon, named after the work by Jean Genet, along with composers Pedro García-Velásquez, Juan-Pablo Carreño and Mathieu Costecalde, pianist Alphonse Cemin and sound engineer Florent Derox. The speciality of this multifaceted orchestra, playing all types of repertoire, is the complete integration of music with advanced technical sound systems.

In 2013 the Athénée Louis-Jouvet Theatre became Maxime Pascal's artistic home, where he has conducted Le Balcon in *Ariadne auf Naxos*, in a production by Benjamin Lazar, a video spectacle on *Pierrot lunaire* created by Colombian artist Luis Nieto, Britten's *The Rape of Lucretia* and Peter Eötvös's opera *Le Balcon* in a production by Damien Bigourdan. His fascination with the operas of Stockhausen led to a seven-year collaboration with the Philharmonie de Paris of Stockhausen's complete *Licht-cycle*. Recent streamed programmes include music by Boulez, Gesualdo and Grisey, as well as Mahler's *Das Lied von der Erde*.

He has worked with orchestras such as the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, the Gothenburg Symphony Orchestra, the Orchestre National Bordeaux Aquitaine, the Orchestre National de Lille, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Tokyo Symphony Orchestra and the Tokyo Philharmonic.

Maxime Pascal has also been resident at the Singer-Polignac Foundation since 2010. The Academy of Fine Arts awarded him the music prize of the Simone and Cino del Duca Foundation to honour his emerging career at the French Institute in November 2011. In March 2014 he became the first

Frenchman to win the Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award.



FLORENT DEROX

Florent Derox ist Gründungsmitglied von Le Balcon. Er ist Absolvent des Tontechnik-Studiengangs am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris und beschäftigt sich intensiv mit Klangtechnologien und verschiedenen Arten des transauralen oder binauralen Hörens (3D-Klang). Die Klangästhetik von Le Balcon wird den individuellen Erfordernissen der jeweiligen Produktionen angepasst, wobei alle Arten von immersiven Technologien eingesetzt werden, darunter zum Beispiel Ambisonics, Wellenfeldsynthese und binaurale Tonaufnahme. Im Jahr 2013 gründete er die Produktionsfirma B Media, aus der 2015 das Label B Records hervorging. Dieses Label widmet sich der Produktion von Live-Aufnahmen, wobei es zuerst von Naïve Records vermarktet wurde und mittlerweile von OUTHERE Music betreut wird. Im Jahr 2016 gründete er ein eigenes Label für Le Balcon wie auch für audiovisuelle Produktionen anderer Ensembles. Zudem baute Florent Derox gemeinsam mit dem Komponisten Pedro García-Velásquez den Verlag Le Balcon Éditions auf, der Auftragsarrangements und neue Werke verlegt.

Florent Derox is one of the co-founders of Le Balcon. He is a graduate of the advanced sound technology course at the Paris

Conservatoire. He is an expert in sound technologies, as well as different types of transaural and binaural listening (3D sound). The sound aesthetics of Le Balcon's performances vary depending on how the production uses immersive technologies, including ambisonics, wave field synthesis and binaural sound recording. In 2013 he founded the production company B Media. Two years later, he launched the B Records label, which is dedicated to live recording and was initially marketed by the Naïve label but has since moved to OUTHERE Music. In 2016 he founded a label for Le Balcon, as well as audio-visual productions by other ensembles. Florent Drex set up the publishing house Le Balcon Éditions with composer Pedro García-Velásquez, which is dedicated to commissioning new works and arrangements.



EMMANUELLE GRACH

Die Performerin und Choreografin Emmanuelle Grach schloss ihr Studium am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris ab und gehört seit 2009 zum Ensemble Le Balcon. Im selben Jahr gründete sie ihre eigene Kompanie Nevermind.

Mit Le Balcon trat sie 2011 in Arthur Lavandiers *De la Terre des hommes* auf, wobei sie auch an der Inszenierung beteiligt war. Sie tanzte zudem in der Oper *Le Balcon* (nach dem gleichnamigen Theaterstück von Jean Genet) von Peter Eötvös unter der Regie von Damien Bigourdan.

Von Juli 2015 bis Oktober 2016 tanzte sie die Rolle des Michael in einer Produktion von Stockhausens *Donnerstag aus Licht* unter der Regie von Lydia Steier am Theater Basel, die bei der Kritikerumfrage der Opernwelt 2016 zur Aufführung des Jahres ernannt wurde. In der Saison 2018/19 war sie neben den Aufführungen von *Donnerstag* und *Samstag aus Licht* mit Le Balcon auch am Projekt *aus LICHT* beteiligt, das die Hälfte der Szenen des *Licht*-Zyklus im Gashouder in Amsterdam präsentierte.

Seit September 2018 tritt Emmanuelle Grach regelmäßig in Stockhausens *Inori* auf, u. a. in der Philharmonie de Paris.

Zudem war sie von 2013 bis 2015 Tänzerin in der Kompanie von Hervé Robbe und nimmt seit 2019 an dem Tanzprojekt *In Extenso, Danse en Nouvelles* teil.

Emmanuelle Grach is a performer and choreographer who graduated from the Paris Conservatoire and has been a member of Le Balcon since 2009. She founded her own company, Nevermind, in the same year.

As part of Le Balcon, she appeared in Arthur Lavandier's *De la Terre des hommes* in 2011 and was involved in the staging of the production. She also danced in Damien Bigourdan's production of Peter Eötvös's opera *Le Balcon*, based on the play by Jean Genet.

From July 2015 to October 2016 she danced the role of Michael in Lydia Steier's production of Stockhausen's *Donnerstag from Licht* at the Basel Theatre, which was named production of the year in the 2016 *Opernwelt* critics' survey. During the 2018/19 season, as well as appearing in *Donnerstag* and *Samstag from Licht* with Le Balcon, she was involved in the *aus LICHT* project, presenting scenes from Stockhausen's complete *Licht*-cycle at the Gashouder in Amsterdam.

Since September 2018 Emmanuelle Grach has performed Stockhausen's *Inori* at various venues, including the Philharmonie in Paris.

She was a dancer in Hervé Robbe's company from 2013 to 2015 and has taken part in the *In Extenso, Danse en Nouvelles* project since 2019.

LE BALCON

Flöte Julie Brunet-Jailly, Charlotte Bletton
Oboe Quentin d'Haussy, Stéphane Mingasson

Klarinette Ghislain Roffat, Iris Zerdoud
Fagott Julien Abbes, Anaël Bournel-Bosson

Horn Joël Lasry, Edouard Guittet, Pierre-Antoine Delbecque, Gregory Sarrazin

Trompete Henri Deléger, Matthias Champon

Posaune Benoit Coutris, Vincent Radix

Tuba Maxime Morel

Schlagwerk Morgan Laplace Mermoud, Othman Louati, Akino Kamiya, Adrian Salloum

Klavier Alphonse Cemin

Violine You-Jung Han, Camille Fonteneau, Marie Salvat, Valentin Broucke, Héléne Maréchaux

Viola Vladimir Percevic, Andrii Malakhov

Violoncello Askar Ishangaliyev, Myrtille Hetzel

Kontrabass Héloïse Dély, Heng-Yu Pan

Das Ensemble Le Balcon wurde 2008 von sechs Studierenden des Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris gegründet und vereint Instrumentalisten und Sänger, die in verschiedenen Stilrichtungen ausgebildet sind. Le Balcon passt sich in der Anzahl der Mitglieder, der visuellen und szenografischen Gestaltung wie auch im Zusammenspiel mit dem Soundsystem oder mit elektronischer Musik den jeweiligen Projekten und Konzerten an. Das Ensemble ist nach Jean Genets Theaterstück *Le Balcon* aus dem Jahr 1956 benannt und legt damit seinen künstlerischen und musikalischen Schwerpunkt – wie der Dramatiker Genet – auf Narration, Sprache und Performanz.

Das Ensemble war zunächst in der Pariser Église Saint-Merry, danach im Athénée

Théâtre Louis-Jouvet beheimatet und entwickelte sich sukzessive zu einem transdisziplinären Kollektiv, bestehend aus einem Orchester sowie einer Gruppe von Sängern, Komponisten, Videokünstlern, Tänzern und Regisseuren mit eigenem Plattenlabel und einem Musikverlag.

In seinen Produktionen schöpft Le Balcon aus einem breiten Repertoire, das alle Epochen der Musikgeschichte umspannt, mit einem besonderen Fokus auf Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. In den sieben Jahren am Athénée Théâtre hat Le Balcon mehrere Opern- und Schauspielproduktionen realisiert, darunter Strauss' *Ariadne auf Naxos*, Eötvös' *Le Balcon*, Levinas' *La Métamorphose*, Rihms *Jakob Lenz* sowie zahlreiche Uraufführungen.

2018 begann Le Balcon, sich größeren Formen zuzuwenden. Dabei ist vor allem die Produktion von Karlheinz Stockhausens *Licht*-Zyklus hervorzuheben, der sieben Opern mit insgesamt 29 Stunden Musik umfasst. *Donnerstag aus Licht* wurde 2018 an der Opéra Comique aufgeführt und anschließend im Londoner Southbank Centre wiederaufgenommen. Es folgten *Samstag* im Juni 2019 und *Dienstag* im Oktober 2020 in der Philharmonie de Paris im Rahmen des Festival d'Automne.

Seit 2018 empfängt das Ensemble jedes Jahr mit Unterstützung der Fondation Singer-Polignac Composers in Residence, um verstärkt neue Werke verwirklichen zu können. Diese Residenzen haben in jüngster Zeit u. a. ein Projekt mit einem Roboterorchester im Rahmen des Festival de Saint-Denis und die Realisierung einer neuen Oper von Arthur Lavandier an der Opéra de Lille ermöglicht.

Mit Karlheinz Stockhausens *Inori* ist Le Balcon erstmals bei den Salzburger Festspielen zu Gast.

Le Balcon wird von dem Ministère de la Culture, der Caisse des dépôts et consignations, der Stadt Paris, der Fondation Singer-Polignac, der Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique sowie der Copie privée unterstützt.

Le Balcon was founded in 2008 by six students from the Paris Conservatoire and brings together an ensemble of instrumentalists and singers trained in various styles. Le Balcon adapts to its projects and concerts, not least the number of members, as well as the visual concept and its interaction with sound design and electronic music.

The ensemble is named after the 1956 play by Jean Genet, which places the ensemble's artistic and musical projects, much like the playwright, in the area of narration, language and representation.

The ensemble was initially located at the Église Saint-Merry, followed by the Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet, and gradually became a transdisciplinary collective – an orchestra, a group of singers, composers, video artists, dancers and directors – as well as a record label and music publisher. Le Balcon creates productions from a repertoire spanning all eras of music history, with a particular focus on works from the 20th and 21st centuries. In its seven years at the Athénée Théâtre, Le Balcon produced numerous operas and plays, including Strauss's *Ariadne auf Naxos*, Eötvös's *Le Balcon*, Levinas's *La Métamorphose*, Rihm's

Jakob Lenz and numerous world premieres. In 2018 Le Balcon began to turn to larger forms, including a production of *Licht*, Stockhausen's cycle of seven operas spanning 29 hours of music. *Donnerstag* from *Licht* had its premiere at the Opéra Comique in 2018 and was revived at Southbank Centre in London. This was followed by *Samstag* from *Licht* in June 2019 and *Dienstag* from *Licht* in October 2020 at the Philharmonie in Paris as part of the Festival d'Automne.

The ensemble has worked with the composer in residence funded by the Singer-Polignac Foundation since 2018 and has commissioned a number of new works. These residencies have recently led to the creation of a robot orchestra project as part of the Festival de Saint-Denis and the premiere of Arthur Lavandier's latest opera at the Opéra de Lille.

Le Balcon is making its Salzburg Festival debut with Stockhausen's *Inori*.

Le Balcon is supported by the Ministry of Culture, the Deposits and Consignments Fund, the City of Paris, the Singer-Polignac Foundation, the Society of Authors, Composers and Publishers of Music and Copie privée.

MEDIENINHABER

Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM

Helga Rabl-Stadler, Präsidentin
Markus Hinterhäuser, Intendant
Lukas Crepez, Kaufmännischer Direktor

KONZERTBÜRO

Florian Wiegand, Leitung
Martina Elmer
Agnes Lötsch

TECHNIK KOLLEGIENKIRCHE

Andreas Zechner, Technischer Direktor
Christian Müller, Technische Leitung
Joachim Fritsch, Bühnentechnische Leitung
Stefan Ebelsberger, Beleuchtung
Christina Bauer, Akustik
Hans-Peter Oberauer, Elektrotechnik

REDAKTION

Dramaturgie & Publikationen

Margarethe Lasinger, Leitung & Konzeption
Franziska Betz, Redaktion
Gavin Plumley, English-language editor
Christiane Klammer, Steffi Marquet, Grafik

Anzeigen

Karin Zehetner

Grafisches Konzept

Eric Pratter

Litho

Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck

Samson Druck GmbH,
St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Redaktionsschluss

8. Juli 2021
Änderungen vorbehalten

NACHWEISE

Texte

Die Einführungstexte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Logo 100 Jahre

© William Kentridge

Künstlerfotos

Maxime Pascal: Nieto
Florent Derex: Raphaëlle Lapôtre
Emmanuelle Grach: Meng Phu

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten. *Valid claims presented with evidence will be compensated by the Salzburg Festival.*

Alle in den Biografien aufgeführten Veranstaltungen wurden überprüft. Wir bitten jedoch um Verständnis, wenn es aufgrund von kurzfristigen Absagen und Verschiebungen durch die Coronavirus-Pandemie zu Abweichungen gekommen ist.

All events listed in the printed biographies have been checked, but we apologize for any oversights due to last-minute cancellations and postponements during the Coronavirus pandemic.

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2, 100 g (bzw. 300 g), hergestellt von **SALZER Papier**, St. Pölten.

SALZBURGER FESTSPIELE

Postfach 140 · 5010 Salzburg
T +43-662-8045-500
F +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at
www.salzburgfestival.at



Wir danken für finanzielle Unterstützung

der REPUBLIK ÖSTERREICH
dem LAND SALZBURG
der STADT SALZBURG
dem SALZBURGER TOURISMUSFÖRDERUNGSFONDS
den FREUNDEN DER SALZBURGER FESTSPIELE

EXKLUSIVE HÖHENFLÜGE WIE SIE NICHT JEDERMANN ERLEBT.



Verbinden Sie den hochklassigen Kulturgenuss der Salzburger Festspiele mit dem außergewöhnlichen Charme der Geinberg⁵ Private SPA Villas im oberösterreichischen Geinberg. Ein Resort für höchste Ansprüche mit 21 Villensuiten mit Butler-Service, eigenem Garten, Naturbadeteich, privatem Whirlpool auf der Terrasse uvm. Auf Wunsch reisen Sie mit dem exklusiven Helikopter-Service bequem von Geinberg⁵ nach Salzburg und erleben einen nicht ganz alltäglichen „schönen Moment“.

Mehr Informationen zu unserem Helikopter- oder Limousinen Service finden Sie unter www.geinberg5.com



Ein Resort der:



4943 Geinberg | office@geinberg5.com | www.geinberg5.com

Partnership in
innovative excellence

Global sponsors of the
SALZBURG FESTIVAL



SIEMENS


KÜHNE-STIFTUNG





www.salzburgfestival.at