



BERLINER
PHILHARMONIKER

SIR SIMON RATTLE

*Chefdirigent und künstlerischer Leiter
der Berliner Philharmoniker*

MARTIN HOFFMANN

Intendant der Stiftung Berliner Philharmoniker

Unser Partner
Deutsche Bank



KAMMERMUSIKSAAL

MITTWOCH 04.02. 20 UHR 2. Konzert der Serie W
Abokonzert

Unterwegs – Weltmusik mit Roger Willemsen

Teil 2: Unterwegs im Celt Belt

Roger Willemsen

MODERATION UND PROGRAMMGESTALTUNG

Niall & Cillian Vallely:

Niall Vallely

CONCERTINA

Cillian Vallely

UILLEANN PIPES

Kathryn Tickell & The Side:

Kathryn Tickell

NORTHUMBRIAN BAGPIPES, FIDDLE

Louisa Tuck

VIOLONCELLO

Ruth Wall

HARFE

Amy Thatcher

AKKORDEON, CLOG DANCING

Liebe Konzertbesucher,

die Akustik in diesem Saal ist so gut, dass auch Nebengeräusche für alle deutlich hörbar sind. Husten beeinträchtigt die Konzentration der Künstler und den Musikgenuss der Zuhörer. Bitte versuchen Sie, Husten und Räuspern während des Konzerts zu vermeiden (Bonbons!) — die Lautstärke lässt sich übrigens durch den Gebrauch eines Taschentuchs erheblich dämpfen. Wir danken Ihnen im Voraus!

Ihre Berliner Philharmoniker

Fotografieren, Bild- und Tonaufzeichnungen sind nicht gestattet.

Bitte schalten Sie vor dem Konzert Ihre Mobiltelefone aus.

Danke!

UNTERWEGS – WELTMUSIK MIT ROGER WILLEMSSEN

TEIL 2: UNTERWEGS IM CELT BELT

ERSTER TEIL: NIALL & CILLIAN VALLELY

NIALL VALLELY

(GEB. 1970)

CILLIAN VALLELY

(GEB. 1972)

Hiúdai Gallagher's – King of the Pipers

Die Mutter von Niall und Cillian Vallely entstammt einer alten Familie von Fiddle-Spielern aus der Grafschaft Donegal im Nordwesten Irlands. Von besonderer Eigenart sind der dort gepflegte Stil des Fiddle-Spiels und das Repertoire. Aus dieser Tradition leiten sich diese beiden Jigs her.

The Silver Slipper – The Glen Road to Carrick – The Black-haired Lass

Diese drei Stücke stehen ebenfalls in dieser Tradition. Jigs und Reels sind die beliebtesten Tanzformen Irlands. Das erste Stück ist ein Hop Jig, eine eher selten anzutreffende Jig-Form. Es folgen zwei Reels.

Muireann's Jig

Hier handelt es sich um einen Jig, den Cillian Vallely im Jahr 2000 für Nialls Tochter zu deren erstem Geburtstag komponierte.

The Job of Journeywork – Madam Bonaparte

Beide Stücke sind alte Tänze, die auf die Tradition der Travelling People zurückgehen. Niall und Cillian Vallely begegnen der Kunst jener einst über Land fahrenden, dabei stilbildenden Musiker mit großer Verehrung. Von den großen Dudelsack-Spielern Johnny Doran und Finbar Furey stammen diese Werke.

The March of the Meena Toiteann Bull – 40 March and Reel

Der Marsch aus der Grafschaft Donegal gibt Aufschluss über den schottischen Einfluss auf die Musik dieser Region. Es folgen ein weiterer Marsch und ein Reel, die Teile einer Suite sind, die Cillian Vallely zum 40. Jahrestag des Armagh Pipers' Club schrieb. Der Club wurde in den späten 1960er-Jahren von den Eltern der Vallely-Brüder in ihrer Heimatstadt Armagh gegründet und geleitet.

An Páistin Fionn – The Fair-haired Child

Aus der Grafschaft Waterford im Südosten Irlands stammt diese Melodie. Die Brüder erlernten das Lied durch ihre Mutter, die es wiederum durch den bedeutenden Flötenspieler Paddy Taylor aus der Grafschaft Limerick kennenlernte.

The Gold Ring – The Boys of Ballymoate

The Gold Ring ist eines der beliebtesten und wichtigsten Stücke im Repertoire für Uilleann Pipes und zugleich eines der Lieblingsstücke von Brian Vallely, dem Vater der Brüder. Große Virtuosen auf den Uilleann Pipes, wie etwa Seamus Ennis und Willie Clancy, haben es aufgenommen.

The Old Bush – The Pretty Girls of Mayo – Malfunction Junction

Abschließend spielen die Vallely-Brüder eine Folge von drei Reels, deren erster ebenfalls zu den Klassikern im Repertoire für Uilleann Pipes gehört. Das letzte Stück wiederum ist eine Komposition von Cillian Vallely, der es nach Malfunction Junction benannt hat, einem Ort im US-Bundesstaat Montana.

PAUSE

ZWEITER TEIL: KATHRYN TICKELL & THE SIDE

Kathryn Tickell gestaltet die Programme ihrer Konzerte aus der Situation des Augenblicks heraus. Bei Redaktionsschluss noch nicht bekannte Abweichungen von dem hier abgedruckten Programm sind daher möglich.

HENRY PURCELL

(1659 – 1695)

New Minuet d-Moll für Cembalo ZT689

Arrangement: Kathryn Tickell & The Side

Allegretto

KATHRYN TICKELL

(GEB. 1967)

Confluence

Für den ersten Programmpunkt hat Kathryn Tickell ein Menuett von Henry Purcell ausgewählt und es mit Elementen aus ihrer Komposition *Confluence* verknüpft. *Confluence* ist ein Auftragswerk das 2008 von der London Sinfonietta gemeinsam mit dem ungarischen Ensemble Muzsikás und dem Jugend-Folkensemble des Sage Gateshead-Konzerthauses im nordenglischen Gateshead uraufgeführt wurde. Der Titel bezieht sich auf das imaginäre Ineinandermünden der Flüsse Rede in Northumberland, Themse und Donau.

KATHRYN TICKELL

Stonehaugh

Für die Einweihung des Gemeindehauses der kleinen Waldsiedlung Stonehaugh in Northumberland trug auch Kathryn Tickell ein Stück bei. Bei einem Blick aus den Fenstern des neuen Gebäudes während der Eröffnungsfeier war ihre Bestürzung groß, als sie die zu einem Haufen aufgestapelten Balken und Bretter des abgerissenen alten Gemeindehauses bemerkte. In Erinnerung an die Geschichten, die sie über das Haus gehört hatte – einschließlich der Tanzkurse ihres Großonkels –, entschloss sie sich, das kleine fröhliche Stück zu ändern und es umzugestalten in einen Abschied vom Alten und zugleich eine Begrüßung des Neuen.

PERCY GRAINGER

(1882 – 1961)

The Nightingale

aus der *Danish Folk-Music Suite* (1928–1941)

Molly on the Shore (1907)

nach einem irischen Reel

Arrangements: Kathryn Tickell & The Side

Die Zusammenstellung dieser beiden Melodien ist eine Verbeugung vor dem australisch-amerikanischen Komponisten und Pianisten Percy Grainger. Zunächst erklingt ein von ihm bearbeitetes dänisches Volkslied, gefolgt von einem Arrangement einer seiner populärsten Kompositionen. Dabei haben Kathryn Tickell & The Side versucht das Stück so zu gestalten, wie es geklungen haben mag, als Grainger es als traditionellen irischen Reel entdeckte.

KATHRYN TICKELL

The Return

AMY THATCHER

(GEB. 1986)

East Meets West

KATHRYN TICKELL

The Monday Club

The Return entstand unter dem Eindruck der Hoffnung auf eine mögliche Rückkehr des Lindisfarne-Evangeliars in den Nordosten Englands. Um 700 n. Chr. im Kloster Lindisfarne entstanden, ist es eines der am prächtigsten gestalteten Werke der Buchkunst im frühen Mittelalter und hat bestens erhalten über ein Jahrtausend hinweg die Zeiten überdauert. Abgesehen von seinem unschätzbaren Wert, ist es ein bedeutendes Zeugnis aus weit zurückliegender Zeit und zugleich ein überaus schönes Kunstwerk, das unterschiedlichste Stile von damals kombiniert und eine wichtige Epoche englischer Geschichte widerspiegelt. Lindisfarne gehört zu Northumberland und gilt als Heilige Insel, die man nur bei Ebbe über einen Damm erreichen kann; bei Flut wird es wieder zur Insel.

Amy Thatcher legt ihrem Stück den Rhythmus traditioneller Clog-Dancing-Schritte zugrunde, die sie auf ungewöhnliche Weise kombiniert. Das Ergebnis sind neue, synkopierte Rhythmen.

Die Monday Men sind eine Gruppe von Männern (darunter einige von Kathryn Tickells Verwandten), die sonntagabends im Grey Bull Pub in dem Dorf Wark on Tyne zusammenkommen, um gemeinsam zu überlegen, welche guten Taten sie am nächsten Tag vollbringen wollen. Alle sind im Rentenalter und haben Zeit, sich um Dinge zu kümmern, die dem Ort zuträglich sind, wie z. B. das Räumen der Gehwege von Schnee, Eis oder gefallenem Laub. Natürlich rinnt bei den Diskussionen mancher Schluck die Kehle hinunter.

Konzeptionelle und wissenschaftliche Beratung:
Birgit Ellinghaus

Kulturouvertüre!



Lebendig erzählt und gründlich recherchiert von Hochkultur bis Underground – die Berliner Zeitung mit einem der angesehensten Feuilletons in Deutschland. Dazu täglich der Berlin-Planer sowie jeden Donnerstag das komplette Wochenprogramm im Kulturkalender. Testen Sie die Berliner Zeitung unter www.berliner-zeitung.de/abo oder Telefon (030) 23 27 61 76.

Berliner Zeitung

SAGT ALLES.



»Keltkreuze« aus dem 10.–12. Jahrhundert
beim Kloster Clonmacnoise im irischen Shannon-Tal

JENSEITS VON »ERNST« UND »UNTERHALTEND« HÖRENSWÜRDIGKEITEN IM KAMMERMUSIKSAAL

— Wer wirklich unterwegs sein will, muss sich verlieren können. Für die musikalische Welt bedeutet das: Man lässt Sounds, Harmonien, vertraute Gattungen und Intervalle hinter sich und liefert sich aus: dem Lebensraum einer Musik, die nicht in den Konzertsälen beheimatet ist, der Bedeutung einer Musik, die kultisch, beschwörerisch, erzählerisch sein kann, und schließlich der Form einer Musik, jenseits von »ernst« oder »unterhaltend«. Man reist nicht, um anzukommen, man ist auch musikalisch nicht »unterwegs«, um es sich im Vertrauten bequem zu machen. Nein, die Musik der Reisen dieser Reihe beleben die Nationalsprachen der Musik und können so vielleicht selbst das Verständnis des Musikalischen erneuern, zu dem wir schließlich zurückkehren.

MAN REIST NICHT, UM ANZUKOMMEN, MAN IST
AUCH MUSIKALISCH NICHT »UNTERWEGS«, UM ES SICH
IM VERTRAUTEN BEQUEM ZU MACHEN.

— Hafenstädte sind Orte des Fernwehs, des Kulturaustauschs und stets auch Stätten der Musik. Als die Menschen ab Ende des 18. Jahrhunderts ihr Glück in Übersee suchten, nahmen sie oftmals ein Instrument mit: die populäre Harmonika. So kamen das Akkordeon, das Bandoneon, die keltische Concertina und das italienische Organetto über die Hafenstädte des Mittelmeers nach Amerika. Die neuere Kolonialgeschichte schließlich hat das Akkordeon bis nach Afrika, China und in die Karibik getragen – das Instrument, das die Geschichten, die Serenaden, Balladen, Wiegen- und Liebeslieder der Heimat begleitete.

— Auch das zweite *Unterwegs*-Konzert stellt ein Instrument ins Zentrum: Streifzüge durch den keltischen Gürtel sind undenkbar ohne den Dudelsack, der spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch als Stifter nationaler Identität an Bedeutung gewann. Am zweiten Abend von *Unterwegs* begegnen die leisen, eleganten Northumbrian Smallpipes den irischen Uilleann Pipes, dem wohl komplexesten Dudelsack mit einem Umfang von zwei vollen Oktaven.





— Der dritte unserer Konzertabende stellt sich der ergiebigen Frage: Was würden wir heute hören, hätte Marco Polo auf seinen Reisen durch die Länder der Gewürz- und Seidenstraße Klänge und Musiken aufgenommen? Die Vielstimmigkeit jedenfalls wäre verblüffend, und so wird an diesem Abend ein prachtvolles Mosaik von Musiktraditionen freigelegt: klassische chinesische Musik, usbekische Lieder, indische Melodien, höfische persische Musik, mittelalterliche Musik aus Venedig begegnen sich im Zusammenklang traditioneller Instrumente wie Oud, Kanun, Setar, Tobshur oder Pipa.

— In der vierten Ausgabe von *Unterwegs* beginnt die musikalische Reise im Land der legendären Maharadschas von Rajasthan, dem »Land der Könige« in Indien. Dort liegen die Ursprünge der Roma, jenes einzigartigen Volks mit seiner nicht dokumentierten, rätselhaften Herkunft. Laut Sanskrit soll dieses nomadische Volk seinen Lebensunterhalt durch Gesang und Musik bestritten

haben. Nach neueren Forschungen sind die Roma wie auch Sinti oder Kale vor ungefähr 1500 Jahren aus dem heutigen Rajasthan im Nordwesten Indiens Richtung Europa gewandert.

— Sie haben nie nationale Souveränität in den Ländern beansprucht, in denen sie leben. Über alle Zeiten haben sie immer Elemente aus der jeweiligen Umgebungskultur in ihre Musik einfließen lassen und sie so selbstverständlich zu »ihrer« Musik gemacht. Damit schließt sich der Bogen zwischen den spirituellen Preisliedern, den Freudengesängen zu profanen Festen, dem traditionellen und aktualisierten Repertoire der nach Ungarn eingewanderten Roma und ihren ergreifenden lyrischen Liedern.

— Seien Sie bereit für vier Reisen in eine musikalische Welt, überreich an Hörenswürdigkeiten.

Roger Willemsen

ERFUNDENE QUELLEN UND FRUCHTBARE DELTAS

WARUM KELTISCHE MUSIK ZWAR VERFÜHRERISCH, ABER NICHT KELTISCH IST

— Vergessen Sie alles, was Sie mit Irish, Celtic oder British Folk verbinden. Werfen Sie die gewohnten Kategorien auf den Müll. Mischen wir die Karten neu, ich bin Ihr Croupier, und im Vergleich zum Casino werden Sie in dem Etablissement, in dem ich mische, garantiert gewinnen. Sie könnten zumindest die Einsicht gewinnen, wie falsch unsere Kategorien sind, mit denen wir Kulturen, auch musikalische, eingrenzen, und Sie könnten die künstlerische Größe von Musikern wie Kathryn Tickell und den Valley Brothers richtig einschätzen, die man unterschätzt, wenn man sie auf Repräsentanten urwüchsiger Volkskulturen reduziert.

Wankende Mythen

— **Mythen-Zerhäcks lung Nummer eins:** Der Dudelsack. Er ist kein britisches, irisches und schon gar kein keltisches Instrument! Dudelsäcke stammen aus dem Orient, und die britischen Inseln waren so ziemlich der letzte Ort, wohin sie sich ausbreiteten (ca. 1300 n. Chr.). Darauf weist auch die Namensähnlichkeit der spanischen Gaita mit dem auf dem Balkan gespielten Dudelsack Gaida hin; der Wortstamm kommt vermutlich aus dem nordafrikanischen Raum (im Maghreb heißt die Schalmei Ghaita). In allen europäischen Randgebieten haben sich

DER DUDELSACK IST KEIN BRITISCHES, IRISCHES UND
SCHON GAR KEIN KELTISCHES INSTRUMENT! ER STAMMT AUS DEM
ORIENT, UND DIE BRITISCHEN INSELN WAREN SO ZIEMLICH
DER LETZTE ORT, WOHIN ER SICH AUSBREITETE.

Dudelsacktraditionen erhalten, und mit ihnen ältere Formen traditioneller Musik, was aber nicht heißt, dass das Museumsstücke erstarrter Tradition sind; auch sie blieben in ständigem Fluss, selbst wenn sie einige Entwicklungen der abendländischen Kunstmusik nicht mitmachten. Diese »Archaismen« (modale »byzantinische« Skalen statt Moll-Dur-Schema, Pentatonik, Improvisation, Wildheit versus Happy Sound) liefern auch heute Impulse für diverse Genres. Es ist beinahe so, als hätte diese Musik einige Entwicklungs-



Bauerntanz,
Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä., um 1568
(Ausschnitt)

schritte pausiert, damit sie modernisiert umso jugendfrischer den Bedürfnissen des späten 20. Jahrhunderts genügt, zumal man sich genannte Qualitäten bislang eher aus der afroamerikanischen Musik geholt hat.

— **Nächster Mythos:** Der Dudelsack sei ein Instrument uralter ritueller Mystik. In Wahrheit ist er Produkt einer technischen Revolution – ganz gleich ob er schon zur Zeit des Imperium Romanum oder im Mittelalter erfunden wurde, er war so innovativ wie das Akkordeon im 19. und der Synthesizer im 20. Jahrhundert, denn er entlastete den Bläser von Schalmeeien von der anstrengenden Zirkularatmung, indem diese auf einen »Windsack« übertragen wurde – der Spieler musste also nicht länger den Luftdruck in seinem Gesicht permanent halten, und als Zugabe erhielt dieser Sack neben der Melodiepfeife auch noch eine Bordunpfeife, die für einen brummenden Basston sorgte. Bis weit ins 19. Jahrhundert zählte der Dudelsack auch in Mitteleuropa zur dörflichen Tradition (in Frankreich, Böhmen, der Slowakei und in Ungarn hielt er sich ungebrochen). Dennoch haben sich im allgemeinen Bewusstsein die schottischen Highland Pipes ihr Monopol erobert.



Der französische Adelige Gaspard de Gueidan,
Gemälde von Hyacinthe Rigaud, 1735

— Dudelsäcke waren aber nicht nur Bestandteile der Volkskulturen, womit wir bei einem **weiteren Mythos** wären: der strikten Trennung zwischen Kunst- und Populärmusik, die bis ins 18. Jahrhundert schwer zu ziehen ist. Der Dudelsack gehörte nämlich auch zur Ausstattung der höfischen und bürgerlichen Musik, die zu dieser Zeit noch nicht ahnte, dass

DIE FRANZÖSISCHE MUSETTE, WIE SIE BEREITS AM HOF LOUIS' XIV. GESPIELT WURDE, IST DIE GROSSMUTTER DIVERSER HOCHENTWICKELTER BRITISCHER DUDELSACKMODELLE.

er es nicht ins moderne Symphonieorchester schaffen würde. Dennoch waren die Instrumentenbauer nicht träge und taten den nächsten Schritt in der Evolution dieses Instruments. Sie entlasteten die Atmung der Spieler, indem sie an den Windsack einen Blasebalg anbrachten und die Spielpfeifen mit Klappen versahen. Die französische Musette, wie sie bereits am Hof Louis' XIV. gespielt wurde, ist die Großmutter diverser hochentwickelter britischer Dudelsackmodelle wie der (von Kathryn Tickell gespielten) Northumbrian Smallpipes oder ihrer Cousine, der Scottish Smallpipes, den beiden wohl smartesten Society Ladies unter den Bagpipes, und natürlich der höchstentwickelten, der irischen Uilleann Pipes.

— Allein die Uilleann Pipes geben unschätzbaren Aufschluss über Wesen und Entwicklung sogenannter traditioneller Kultur. Sie entstammen einer hochindividuellen bürgerlichen Instrumentenbauerszene und wurden zunächst Ende des 18. Jahrhunderts von der irischen Gentry, den sogenannten Gentlemen Pipers, zu »ihrem Instrument« erkoren. Das besonders hohe Niveau irischer Instrumentalmusik verdankt sich einer musikalischen Arbeitsteilung, die von den Travelling People wahrgenommen wurde, fahrenden, oft blinden Stilbildnern, die als Dancing Master und/oder Instrumentenlehrer umherzogen. Diese Einflüsse sickerten somit über Spezialisten in die Volkskultur ein, die nie eine nationale oder an irgendeine ethnische Kategorie gebundene ist, sondern ein dynamisches Wechselspiel von Lokalität und Internationalität, Individualität und Kollektiv, Hoch- und Populärkultur.



The Three Travelling Musicians,
Gemälde von Brian Vallely

— Ein Beispiel: Wieso wird in der nordwestirischen Provinz Donegal die Mazurka gepflegt und nirgends sonst auf den britischen Inseln? Dieser aus Polen (Masuren) stammende Tanz ist das Überbleibsel einer »internationalen« Mode aus der Zeit des Vormärz, ein lokales Sediment einer kulturellen Globalisierung. Wüsste man das nicht, würde man die Mazurka wohl für die Erfindung eines nordirischen Druiden unter Fliegenpilzeinfluss halten.

Ein kleiner historischer Fehler mit großer Wirkung

— Halten wir einstweilen inne und erörtern wir anhand dieser Musik einen Kardinalfehler des abendländischen Denkens. Die Kulturwissenschaften nennen ihn Essenzialismus. Im konkreten Fall die Vorstellung von zeitlosen Kulturen als kollektiver Ausdruck von Völkern, geschlossenen Einheiten. Diese Erfindung der Romantik waren historisierende und ahistorische Wunschprojektionen im Widerstand gegen eine verwirrende und dynamische Moderne. Durch ihre Vermählung mit dem politischen Nationalismus wurden sie blutiger Ernst und sind auch heute noch nicht aus unseren Köpfen rauszukriegen. Aus diesem Grund denken sich viele zum Anblick der irischen Landschaft den Klang des irischen Dudel-

sacks, obwohl der bloß einige Generationen älter ist als das Jazzsaxofon und zunächst eher von nicht-katholischen, englischsprachigen urbanen Bürgern und Adeligen gespielt wurde.

DAS EINZIGE, WAS DAS ATTRIBUT KELTSCH IN UNSEREN TAGEN RECHTFERTIGT, IST EINE SPRACHFAMILIE, DIE SO GENANNT WIRD.

— Womit wir beim **Kardinalmythos** wären: den Kelten. Es ist nicht einfach zu erklären, warum es keine keltische Musik gibt, da nicht einmal erklärbar ist, ob es je ein Volk namens Kelten gab. Bis vor Kurzem wurde die mitteleuropäische Hallstattkultur als eine keltische angesehen. Dies resultiert aus einem kleinen historischen Fehler Herodots, der das ursprüngliche Siedlungsgebiet der Celtoi zwar im Donauraum annahm, die Donau jedoch etwas nördlich der Pyrenäen vermutete. Das einzige, was das Attribut keltisch in unseren Tagen rechtfertigt, ist eine Sprachfamilie, die so genannt wird.

— Der leitkulturelle Faden, mit dem man seit der Romantik heterogene kulturelle Merkmale auffädelt und zur Deckungsgleiche schnippselte, war die Sprache. Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) schrieb nicht nur von einer Volks-, sondern auch von einer Sprachseele. Somit wurde der recht weit hergeholte Weg von keltischen Sprachen zu einem keltischen Bewusstsein immens abgekürzt. Das Keltische als organische Wesenheit ist nicht älter als die Dampfmaschine. Und zugegeben: Von all den erfundenen Vergangenheiten der Moderne hatte es vielleicht den größten Sexappeal. Von James Macphersons gefakten *Ossianischen Gesängen* über die Romantik Lord Byrons und Chateaubriands, später präraffaelitische und symbolistische Designs und – schon etwas spießiger – W. B. Yeats' *Celtic Twilight* bis hin zu Psychedelik, Hippie- und Neuheidentum neuerer Alternativbewegungen stellte dieses Gebilde einen attraktiven Pool an Projektionen bereit. Dass mit der Sprachverwandtschaft auch die traditionelle Musik keltisch sprechender Regionen verwandt sei, war ins Musikerbewusstsein gesickertes Resultat eines überaus kreativen Selbstbetrugs. In der Tat bildet die Musik der Bretagne ein eigenes Substrat, hat melodisch aber sicher mehr mit benach-



»Kelttenkreuz« bei O'Rourke's Tower in Offaly County, Irland

barten französischen Traditionen gemeinsam als mit inselkeltischen und englischen. Northumberland hat nicht mal linguistisch etwas mit Kelten zu schaffen. Und auch die Musik der nordspanischen Regionen Galicien und Asturien, die gleichfalls um Aufnahme in die keltische Internationale ansuchten, reiht sich eher in ein baskisch-katalanisch-provenzalisches Kontinuum ein als in eine irische, schottische oder walisische Kulturfamilie. Dass sich die Musiken »keltischer« Länder dann doch irgendwie ähnlich anhören, liegt am ästhetischen Design. Die richtungsweisende galicische Band Milladoiro zum Beispiel übernahm das lyrische Konzept der irischen Chieftains, die etwas moderneren Llan de Cubel aus Asturien das der irischen Bothy Band. Und um 1900 hätte auch in Irland niemand geahnt, wie seltsam groovy 70 Jahre später Irish Folk klingen würde. Die Chieftains verwandelten irische Instrumentalmusik ins Arrangement-Konzept des Komponisten Séan Ó Riada (1931–1971), die Bothy Band unterlegte die lyrischen Potenziale dieser Musik mit akustischen Rockharmonien und balkaninspirierter synkopischer Saitenbegleitung. Eine Musik, die mit Rhythm & Reel ihre treffendste Bezeichnung erhielt, und eines von vielen Konzepten einer stilistisch extrem heterogenen britischen und irischen Folkszene seit den 1960er-Jahren, die nicht zu Unrecht als Modell und Vorgänger für ein Phänomen namens World Music gilt. Dieser für seine Zeit progressive Rhythm & Reel empfing zwar in den 1990er-Jahren durch Bands wie Solás aus New York, Lúnasa aus Dublin oder die englisch-irischen Flook eine stilistische Auffrischung, avancierte aber von einer Alternativvariante zum Mainstream irischer New Trad Music.

Der schottische Weg

— Anders in Schottland, wo die Evolution »keltischer« Musik (sehen Sie, der Begriff ist so aufdringlich, dass ich ihn selbst schon verwende) um ein paar Stufen vorangetrieben wurde. Dazu muss man eine kleine Zeitreise zurück ins 18. Jahrhundert unternehmen, wo noch kein Kampf zwischen Aufklärung und Romantik gefochten wurde, aber – entgegen gängiger Vorstellungen – eine der intellektuell, wirtschaftlich und wissenschaftlich modernsten Gesellschaften Europas in voller Blüte stand. Dort florierte auch eine vielbeachtete Geigenmusik, die völlig zwanglos lokale Traditionen der Lowlands, die Melodieschönheit des teilweise gälischen Hochlands und kunstmusikalische Strömungen Europas amalgamierte,



Uilleann Pipes



Eugene Lambe baut in seiner Werkstatt Uilleann Pipes und Flöten

und zwar vor der romantischen Rückbesinnung auf echtes oder imaginäres Volkstum. Dieses Klima hatte eine immense Hebung des spielerischen Niveaus zur Folge.

— Aber der Unterschied zwischen irischen und schottischen Szenen (die sich mitunter auch überlappen) liegt auch im traditionellen Material selbst begründet. Die Interpretation irischer Tunes swingte mehr als schottische, die durch den sogenannten Scotch Snap oft eine abgehacktere, stolzere Struktur aufweisen (nicht unähnlich der ungarischen Musik). Somit blieben irische Musiker beim »Natur-Swing« des Rhythm & Reel, während schottische Musiker daran gingen, diesen Unterschied mit einer Dosis Jazz aufzuwiegen.

DER UNTERSCHIED ZWISCHEN IRISCHEN UND SCHOTTISCHEN SZENEN (DIE SICH MITUNTER AUCH ÜBERLAPPEN) LIEGT AUCH IM TRADITIONELLEN MATERIAL SELBST BEGRÜNDET.

— Kathryn Tickell kommt zwar aus dem nordenglischen Northumberland, ihr Geigenlehrer aber war der seinerzeit schon betagte Dr. Tom Anderson (1910 – 1991) von den Shetlandinseln. Ethnomusikalisch besitzt dieser Archipel nördlich des schottischen Festlands eine Sonderstellung. Als ein Zentrum der britischen Fischindustrie hatte es für eine ländliche Region nicht nur besonders viele

Labour-Wähler, sondern auch irische Gastarbeiter. Die Geigenmusik der Shetlands, sehr schwungvoll, legato und optimistisch, stellt eine eigentümliche Verbindung von schottischen, irischen und skandinavischen Stilen dar. Tom Anderson und sein Kumpel Willie Johnson (1920 – 2007) hatten in den 1930er-Jahren bereits eine Leidenschaft geteilt: Jazz. Von Matrosen der US-Handelsmarine ließen sie sich Schellacks des Geigers Joe Venuti und des Jazzgitarristen Eddie Lang liefern, im Radio lauschten sie Django Reinhardt. Später, in den 1950er-Jahren, trat Anderson an, die aussterbende Geigentradition der Inseln zu bewahren und fasste deren letzte Protagonisten in einem Fiddle-Orchester (Da Forty Fiddlers) zusammen. Er hatte bloß ein Problem: einen geeigneten Begleitmusiker zu finden. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als auf seinen alten Freund »Peerie« Willie Johnson zurückzugreifen, der nach wie vor Swing-Afficionado war. So fand die Swinggitarrenbegleitung Eingang in die Tradition der Shetlandinseln und sollte nicht zu unterschätzenden Einfluss auf kommende Generationen des schottischen Folk-Revivals ausüben.

— In Schottland hatten einige Bands urbaner, langhaariger Musiker die Konzepte der irischen Formationen Chieftains, Planxty und The Bothy Band auf schottische Musik übertragen. Ossian machten lyrischen, ätherischen Folk, die Battlefield Band und die Tannahill Weavers integrierten erstmals den Hochlanddudelsack in ein kraftvolles Bandsetting, Silly Wizard rissen mit virtuoser, Akkordeon basierter High-Speed-Ceilidh-Music mit, und vor ihnen hatten die Boys of the Lough die Gemeinsamkeiten irischer und schottischer Musik extrapoliert. Ihr Geiger war der berühmte Aly Bain, ein Schüler Tom Andersons, von den Shetlandinseln, und der nordenglische Gitarrist Tich Richardson steuerte Swingakkorde im Geiste Willie Johnsons bei. In den 1980er-Jahren fielen die frühen Capercaillie aus Tobermory an der schottischen Westküste durch besonders elegante Arrangements auf, ehe sie sich kommerzialisierten und die britischen Charts eroberten. In etwa zur gleichen Zeit kreierten die stilbildenden Easy Club aus Edinburgh unter Einfluss des Stringjazz David Grismans ihre eigene Version eines Celtic Swing.

Die Weiterentwicklung der Tradition

— Ab 1990 begann die Szene mit einer neuen Generation experimentierfreudiger Musiker förmlich zu wuchern. Mit einem Fuß in lokaler Tradition, mit dem Kopf über den Wolken, wurde alles



Der Hafen von Lerwick auf den Shetlandinseln

ausprobiert, was es auszuprobieren gab, Hybride mit elektronischer Musik, Rhythm & Reel, Swing, Bebop, Trance, Acid, Minimal, Singing-Songwriting, elektronischen Loops, Bossa und Salsa. Die einst so markige und deftige Musik Schottlands, ab 1920 in die konservativen Sounds der Ceilidh-Bands, Fiddle-Orchestras, Bagpipe-Regimenter oder sentimentale Highland-Romantik abgesunken, ab 1950 vom eher songlastigen Folk-Movement (z. B. Ewan MacColl) in politisch linken, alternativen Kontext hinübergerettet, bekam eine neue ästhetische Signatur: eine bis dahin nicht gehörte Verschmelzung von Melodiösität, Drive, Groove, Swing und harmonischer Fantasie. Eine der herausragenden Figuren der Szene war und ist der Concertina-Großmeister Simon Thumire mit seinem virtuoson und stets ironischen Folk-Jazz, der das fröhliche Ergebnis einer geradezu schizoiden Verbindung von extremer Innovation und ebenso extremem Traditionalismus ist. Man täuscht sich, wenn man in dieser Szene, oder besser Szenen, Repräsentanten bodenständiger Volkskultur sucht. In Irland ist das Verhältnis zwischen lebendiger Tradition und »Musikintellektuellen« fluktuierender. In Schottland sind die Weiterentwickler der Tradition eine Minderheit. Das erlaubt ihnen, ihrer Musik ohne die Heiligsprechung durch den Mehrheitsgeschmack das Niveau zu verpassen, das sie verdient. Diese Musiker sind selten musizierende Torfstecher aus dem Hochland, sondern städtische Enkel von Menschen, die vorrangig Glenn Miller und Elvis, vielleicht auch schon die Stones hörten. Es ist die auch in anderen Ländern übliche Umschiffung des Pop-Mainstreams per Schulterchluss

zwischen traditionellen Roots und Erneuerung. Obgleich in der Bevölkerung oft recht unbeachtet, stehen diesen Szenen im United Kingdom durch kommunale und staatliche Förderungen (BBC Awards), eine der größten Festivals Europas (allen voran das Celtic Connections Festival in Glasgow) und eine wohlwollende Fachpresse (z. B. *fROOTS*) üppige Infrastrukturen zur Verfügung.

Die Protagonisten des heutigen Konzerts

— Simon Thoumires bevorzugter musikalischer Partner ist der nordenglische Gitarrist Ian Carr, der auch die Karriere Kathryn Tickells lange Zeit begleitete. Kathryn Tickell indes ist der Inbegriff all dessen, was jung, interessant und flamboyant ist an dieser Szene. Obwohl als regionale Botschafterin ihrer nordenglischen Heimat gehandelt, ist sie eng mit der schottischen Szene verbunden. Ihr verdankt sich, dass der wilde und doch kultivierte Klang der Northumbrian Smallpipes zur ästhetischen Signatur des rauen Grenzlands wurde. Als es dort noch die Kohleminen gab, die Maggie Thatcher schließen ließ, war die Gegend eher durch proletarisches Liedgut bekannt. Wie Weißdornbüsche hat sich der hummelartige Klang der Smallpipes die Rolling Hills of Northumberland zurückerobert. Das wäre krude Historisierung, würde Kathryn Tickell nicht durch musikalische Neugier und spielerische Brillanz entschädigen.

KATHRYN TICKELL IST DER INBEGRIFF ALL DESSEN, WAS JUNG,
INTERESSANT UND FLAMBOYANT IST AN DIESER SZENE.

— Für mich zählt ihr Album *The Kathryn Tickell Band* aus dem Jahr 1991 noch immer zu den Meilensteinen der oben beschriebenen musikalischen Entwicklungen. Keiner, dem ich die CD je vorgespielt habe, war nicht davon mitgerissen. Wie ein Tornado zertrümmert diese Musik vom ersten bis zum letzten Track jegliche Vorstellung von traditioneller oder nicht-traditioneller, von Jazz oder Nicht-Jazz, von Ethno, Blut und Boden (ob northumbrisch oder irgendwoher), reißt einen mit und setzt uns behutsam in Neuland ab, wo die gewohnten Kategorien nicht mehr greifen. Diese Musik hat alles,



Kathryn Tickell mit Northumbrian Smallpipes

was gute Musik eben haben kann: Virtuosität ohne Prahlucht, Komplexität ohne Akademismus, Tiefgang und Leichtfüßigkeit, Smartness und Erdigkeit, Blues, Swing und heiteren Übermut. Es ist Musik, die die Tradition bis in den letzten Winkel kennt und ehrt, aber auch ohne jegliche kulturelle Codierung ihre Qualität behaupten kann, was ungebildete Genießer, unbeschwert von Assoziati-onen zu Kelten, Moor und Heide, Debatable Lands und Wuthering Heights, wohl am besten bekunden könnten; Musik, die auf Moor-boden also genauso gut gedeiht wie in der Großstadt und trotz



Cillian und Niall Vallely

ihrer ehrwürdigen Vergangenheit ebenso gut vor fünf Minuten in einer anderen Galaxie hätte erfunden werden können; kurzum: die einem zwar Lust auf ein Newcastle Brown Ale macht, aber ebenso gut zu einem Caipirinha passt.

— Einer ähnlichen Liga gehören Niall und Cillian Vallely aus Armagh an. Wie gesagt blieb der irische Rhythm & Reel etwas in den Errungenschaften der 1970er-Jahre stecken. Die Dubliner Band Deiseal hatte Anfang der 1990er zwar irische Tunes mit versonnenem Soft Jazz verbunden, aber erst Niall Vallely, wie Simon Thoumire ein Meister der Concertina, hat mit seinem Trio Buille irischen Rhythm & Reel in diese Richtung vorangetrieben. Ob das nun aufgeschwinger Irish Folk ist oder irisch grundierter Jazz, ist Ansichtssache. Sobald man die oft geschmäckerischen Cool-Jazz-Symphonien der 1950er-Jahre als Jazz bezeichnet, sind es Vallelys dionysisch-modalen Reel-Paraphrasen allemal. Mit seinem Bruder Cillian an den Uilleann Pipes (auf denen bereits in der urtraditionellen Musik Blue Notes gespielt wurden) nähert er sich wieder stärker der

NIALL UND CILLIAN VALLELY NÄHERN SICH WIEDER STÄRKER DER TRADITION AN, OHNE HINTER BISHERIGE ERRUNGENSCHAFTEN ZURÜCKZUFALLEN.

Tradition an, ohne hinter bisherige Errungenschaften zurückzufallen. Auch Kathryn Tickell ist über 20 Jahre nach dem oben erwähnten Album wieder stärker der Tradition verpflichtet. Ganz gleich, ob man diese Musik als keltisch bezeichnen will oder nicht, Musikerpersönlichkeiten wie die Vallelys und Kathryn Tickell haben sie zu Genres erhoben, die nicht weiter entfernt sein können vom je nach Gout romantisierten oder belächelten Klischee der biertrunkenen, kratzpulloverigen Schunkelfolklore (mit der diese Musik selbst in ihren ursprünglichsten Varianten selten etwas zu schaffen hatte). Sie halten den kulturellen Fluss am Laufen, entfesseln seine melodischen und rhythmischen Möglichkeiten, sprengen Staudämme der Essenzialisierung und verspotten en passant die Aquarien unserer Projektionen, die wir aus dem Fluss schöpfen, um ihn nur irgendwie einordnen zu können. Wenn die Kelten das zustande bringen, dann sollen sie erstmals in der Geschichte auch existieren dürfen.

— *Ni gnáthach caonnach ar an gcloich bhionn a' sior-chorruighe.*
(Ein rollender Stein setzt kein Moos an.)

Richard Schuberth

Der Autor ist österreichischer Schriftsteller und Satiriker. Er verfasst Essays, Rezensionen und Polemiken sowie Prosa, Aphorismen, Drehbücher und Dramen. Letztere konzipiert er stets als skurrile Lesestücke, die er als Bücher herausbringt, am liebsten selbst mit musikalischer Begleitung vorträgt und bei denen er die aufklärerische Tradition des philosophischen Dialogs mit Mitteln der Boulevard- und Screwball-Komödie kontrastiert. Mit CrossRoots – Lexikon der irischen, schottischen, englischen, walisischen und bretonischen Folk-, Traditional- und Roots-Music veröffentlichte Richard Schuberth das deutschsprachige Standardwerk zu dieser Musik.

DER KLANG DER GRENZE

ZU BESUCH BEI KATHRYN TICKELL

Von Roger Willemsen

— Ein schottischer Dudelsack kann klingen wie ein schreiendes Kind in einem Hornissenschwarm. Ein nordenglischer tut das nicht. Er schnarrt und brummt nicht, wird nicht mit dem Mund geblasen, sein Balg ist klein, sein Klang präzise, seine Dynamik gemessener, seine Spielweise wendig und elegant. Er ist, anders als sein schottisches Pendant, ein Instrument für Innenräume. Den Dudelsack in all seinen Formen finden wir in sämtlichen Kulturräumen der Welt. Die Northumbrian Pipes bilden dabei, so sagen Instrumentenbauer, eine der höchstentwickelten Spezies der Welt. Doch nicht Instrumente allein, auch Musikformen können aussterben, wenn sie keine Resonanz, keine Aufführungsmöglichkeiten, keine Solisten, keine Bewahrer der Tradition finden. Was Northumbria angeht, so ist es eine Frau vor allem, die diese Musik, gemeinsam mit lokalen Musikern, am Leben erhält: Kathryn Tickell, die Virtuosa, Komponistin, Lehrerin, die Kulturbotschafterin.

UNTER DEN VERSCHIEDENEN DUDELSACKFORMEN
BILDEN DIE NORTHUMBRIAN PIPES DIE HÖCHSTENTWICKELTE
SPEZIES DER WELT.

— Vor vielen Jahren begegnete ich ihr erstmals im Keller eines Londoner Plattenladens. Da stand sie noch 17-jährig auf dem Cover ihres zweiten Albums »Borderlands«, wie eine Punkerin, trotzig im kargen Hügelland – eine Platte, die ich vor allem erwarb, weil ich wissen wollte, welche Musik mit solch spröden Mitteln das Licht der Öffentlichkeit suchte. Die Musik, die ich fand, war ansteckend, kühn, lyrisch, dann wieder tanzbar, bisweilen von überbordendem Witz, im nächsten Augenblick von einiger Melancholie. Ja, der Himmel über dieser Musik wechselte so oft die Farben und Stimmungen wie über der Landschaft von Northumbria, in die ich später aufbrach, um Kathryn Tickell dort zu besuchen, wo sie samt ihrer Musik zu Hause ist.

— Im alten Grenzland zwischen Schottland und England liegen die Debatable Lands, ein im Wortsinne umstrittener, schmaler Landstrich, der über 300 Jahre lang von beiden Königreichen beansprucht wurde, Heimat von Rebellen und Outlaws. Die





DIE NORTHUMBRIER WIDERSTANDEN ALLEN VERSUCHEN
DER SCHOTTISCHEN ODER ENGLISCHEN REGIERUNGEN,
IHRE MACHT DURCHZUSETZEN.

Geschicke hier hingen von den Clans ab, nicht von den Königen. Die waren weit weg. Weil es vor Jahrhunderten keine Grenzziehung gab, wussten die Menschen nicht, wohin sie gehörten und pflegten eine Identität für sich. Den Namen dieser mächtigen lokalen Familien begegnet man auf den Friedhöfen und in den Telefonbüchern immer noch. Sie widerstanden allen Versuchen der schottischen oder englischen Regierungen, ihre Macht durchzusetzen.

— In diesem Landstrich sind die Northumbrian Smallpipes zuhause. Man hört sie in den Pubs und auf den Plätzen, und ihre Texte erzählen von diesen Pubs, Plätzen und Liebespaaren, die hier glücklich, öfter noch unglücklich wurden. So überlebt eine der strikt regionalen europäischen Musik-Kulturen. Hier liegt eine Landschaft der großen Horizonte, der einsamen Häuser, der fernen bewaldeten Hügellinien. Die Musik passt sich in die Szenerie ein. Sie spricht von den Leuten, die hier leben, von den Häusern, die noch stehen, den Kneipen, deren Namen jedes Kind kennt. Es gibt Politisches in diesen Liedern, Protest, Widerstand, und es gibt eine Feier des bäuerlichen Lebens, von dem sich die Menschen in anderen Gegenden gerne absetzen, weil sie verachten, was mit dem Ländlichen assoziiert wird. Wenn Kathryn Tickell diese Musik heute spielt, ist das ein Bekenntnis. Damals, zu Zeiten von *Borderlands*, lag diese Musik fast im Sterben. Inzwischen lebt sie wieder, gespeist von der Erinnerung in Liedern und Dichtung. Kathryns Großeltern lebten noch isoliert. Ein Mal in zwei Wochen kam ein Wagen mit Lebensmitteln. Sie hatten keinen Strom, saßen abends beisammen, spielten Musik, rezitierten Verse – vor gerade einmal zwei Generationen! Kathryns Mutter wurde noch vor dem offenen Kaminfeuer geboren, und die Tochter spielt in der Carnegie Hall.

— Als ich in ihrem Heimatort eintreffe, finde ich Kathryn im Kapuzenpullover, in den Knien mitwippend vor einer Gruppe Schulkinder in der Turnhalle, alle in Uniform mit blauen Hemden,

WO IMMER KATHRYN TICKELL UNTERRICHTET, STELLT SIE
DIE TUNES IN IHREN HISTORISCHEN KONTEXT.

alle fiddelnd, unsicher in der Intonierung, aber mit einem Heidenehrgeiz auf die Saiten blickend, während Kathryn, selbst fiddelnd, sie anfeuert und den Takt markiert. Ein paar Blätter Notenpapier flattern zu Boden. Wo immer sie unterrichtet, stellt sie die Tunes in ihren historischen Kontext: Wer brachte sie mir bei, schrieb sie, worum geht es? Sie bemüht sich, die 90-Jährigen in die Schule zu bringen, damit sie vom Leben damals und der Musik erzählen. Nun übt sie mit einer kleinen Schülergruppe weiter. Das meiste erklärt sie mit einem Lächeln: »Morpeth Rant – one, two, three, four.« Manche Kinder tragen das robuste Schuhwerk, das man für weite Wege über Land braucht, und mancher Schuh wippt jetzt im Takt. Inzwischen sind auch drei Querflöten im Raum, ein Junge am Klavier begleitet mit einfachen Akkorden. »Euer Schluss war gut«, lobt Kathryn, »euer Armschwung!« Der Abendhimmel wird violett, die Wolkenschlieren schweben wie Federn. Kathryn macht ein paar Phrasierungen vor, dann die Arpeggien. Die Mädchen blühen sichtlich auf, und als Kathryn ihnen den Bogen nachspannt, ist sie eher Schwester als Lehrerin.

— Im abendlichen Pub »Cross Keys« beginnt Kathryn wieder mit »Morpeth Rant«. »Jetzt kommt die wahre Musik!«, ruft jemand. An ihrer Seite fiddelt ein kleiner Junge mit großer Sicherheit. Zwei Gitarren sind da, manchmal gibt nur jemand ein paar Takte vor und die anderen fallen ein. Der Junge, der unter seinem Pony kaum aus den Augen sehen kann, hat mit der Leichtigkeit seines Spiels auch sein Lachen gewonnen. Man feuert ihn an. Dann singt Kathryns Vater, ein Herzensbrecher mit langen grauen Haaren vor dem Kaminfeuer, mitreißend, und alle fallen ein. Als ich seinen Gesang lobe, erwidert Kathryn: »Ja, seine Stimme ist gut geeignet für Wirtshäuser, sie ist laut genug, alle anderen zu übertönen.« Inzwischen ist das Akkordeon eingetroffen, dann der Dudelsack. Das Reden, Lachen, Gläserklirren ist wie der Geselligkeitslärm, der das Milieu dieser Musik bildet. Sie lebt, d. h. sie wird mit Bedürftigkeit gehört. »Spielt ›Bonny Woodside!‹«, ruft ein Bauer. Man stimmt es an. Der Mann

sitzt versonnen da. »Danke, das wollte ich hören, weil ich doch in Woodside lebe.« Die anderen nicken. Manches ernste Lied singen sie wie eine Liturgie, mehrstimmig und feierlich, mit dem Nachdruck einer Botschaft. Danach klatschen sie, aber mit ernstem Nicken, als wollten sie sagen: so wahr, so wahr!

— »Als ich Kind war«, erzählt Kathryn, während wir anderntags an der Küstenlinie entlang auf eine Schlossruine zugehen, »wollte mein Vater immer Ausflüge zu berühmten Schlössern oder Schlachtfeldern machen. Kaum waren wir angekommen, stellte er sich hin und sang ein Lied, das genau von diesem Ort handelte. Die Leute ringsum waren ihm egal, aber ich hätte im Boden versinken können vor Scham. Da drüben siehst du mein Lieblingsschloss, das einzige der Gegend, zu dem mein Vater kein Lied hatte. Dieser Ruine habe ich dann später einen Titel gewidmet.«

KATHRYN TICKELL KOMPONIERT AUCH, SCHREIBT
MODERNE STÜCKE UND DOCH HÖREN ALLE DIE SPRACHE
IHRER HERKUNFT DARIN.

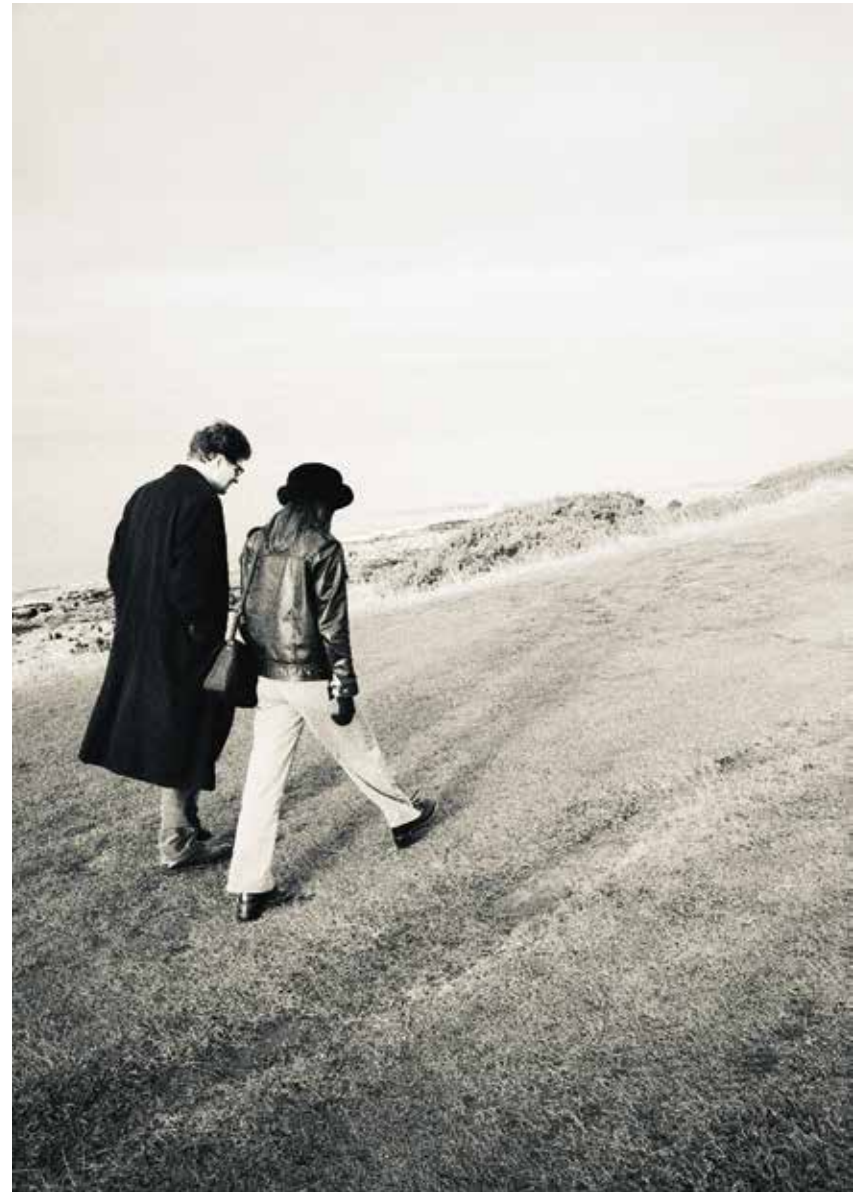
Dann stellt sie sich in diese wüste Landschaft und spielt auf ihrem Instrument, in ihrem grünen Wollpullover mit den roten Haaren. Ja, sie komponiert auch, kannte die traditionelle Musik dieser Gegend lange, bevor sie klassische Musik kennenlernte, schreibt moderne Stücke, und doch hören alle die Sprache ihrer Herkunft darin. »Ich selbst höre sie nicht, aber andere erkennen dieses Traditionelle in meinen modernen Stücken, ich komme nicht davon los.« »Hast du den schottischen Dudelsack mal versucht?«, frage ich. »Ein Mal, aber er macht mich ganz benommen. Nein, er ist nicht das richtige Instrument für mich.« Und dann fügt sie dezidiert hinzu: »Außerdem bin ich keine Schottin!«

— Wir kommen an einem kleinen umfriedeten Platz an, wo zwischen den Bäumen ein großes Wasserbecken liegt, in der Mitte ein keltisches Kreuz. Kathryn spricht von »Northumbrian Spirit«, der starken Identität, dem Zusammengehörigkeitsgefühl, dem harten Leben hier, den schroffen Charakteren, die viel erlebt haben, und ihrer geradezu romantischen Bindung an Landschaft,

Dichtung, Musik. »Wo sind die Veränderungen?«, will ich wissen. »Es gibt nicht viele. Dieser Platz, an dem wir hier stehen, ist schon seit Jahrhunderten unverändert so. Das Becken stammt aus der Zeit der Christianisierung, als Leute massenhaft getauft wurden. Schau die Inschrift am Fuß des Kreuzes: ›Hier taufte der Bischof 3000 Northumbrier.‹«

— Wieder zuhause, öffnete sie das Fenster und spielte in die offene Landschaft hinein, abgewandt, bis ich dachte, sie hätte sich vergessen. Die Musik auf den britischen Inseln reiste viel. Northumberland empfing viele Einflüsse aus Schottland. Aber die Schotten empfangen aus Irland. Die neuere irische Szene liebäugelte viel mit der bretonischen – und umgekehrt. Auch der internationale Musikmarkt dringt ein, aber in den Pubs und in den entlegenen Gegenden klingt alles noch original. »Hör mal, ›The Ladies Well‹«, sagt Kathryn und spielt es an, »da drüben ist ihr Ort, da ist der See, auf dem Friedhof da drüben liegt sie begraben ... Im ›Book of Tunes‹ sind all diese Weisen versammelt, von den Familien von Generation zu Generation weitergegeben.«

— Inzwischen geben sie die Tunes weiter an Kathryn. Mal singt ihr jemand etwas auf ihren Anrufbeantworter, mal wirft man ihr einen Titel durch den Briefschlitz oder hinterlässt ihn anonym im Dorfladen. Wieder andere pfeifen eine Melodie auf Band. Manchmal haben sich die Alten nachts offenbar plötzlich erinnert, sind aus dem Bett gestiegen und haben ihre Aufnahme gemacht, nur leider vergessen, ihre dritten Zähne vorher einzusetzen, und so kann man die Melodie kaum identifizieren. »Wir haben ganze Bänder voll von solchem ›zahnlosen Pfeifen‹«, sagt Kathryn, lacht und ist doch gleich wieder beim Blick aus dem Fenster. »Andererseits gibt es auch Musik, die ich nicht spielen darf, wenn ich im Ausland Heimweh habe. Es ist die Musik, die diesen Blick repräsentiert.« Und wir sehen schweigend hinaus in die einsame, wilde Landschaft, in der damals die 17-Jährige auf einem Hügel der »Borderlands« stand und Kathryn Tickell werden wollte.





Musikgymnasium Schloss Belvedere

Musikgymnasien sind selten. Eines der wenigen deutschen Musikinternate ist in Weimar zu Hause: Am Musikgymnasium Schloss Belvedere leben und lernen rund 120 besonders begabte Schülerinnen und Schüler. Bereits ab der 5. Klasse erhalten die jungen Musiker – neben ihrer Vorbereitung auf die allgemeine Hochschulreife – eine hervorragende Instrumentalausbildung bei Professoren der benachbarten Hochschule für Musik FRANZ LISZT. Neben Musiktheorie, Musikgeschichte und Rhythmik werden die Fächer Komposition, Improvisation und Korrepetition unterrichtet. Darüber hinaus spielen die Gymnasiasten in Kammermusikensembles und singen im schuleigenen Chor. Unter den jungen Musikschülern befindet sich jedes Jahr eine große Zahl von Preisträgern nationaler und internationaler Wettbewerbe.

Die Deutsche Bank unterstützt das Musikgymnasium Schloss Belvedere bereits seit 20 Jahren. 1995 übernahm die Bank aus Anlass ihres 125-jährigen Jubiläums die Kosten für den kompletten Neubau des Gymnasiums und beteiligte sich zudem an der Restaurierung der Unterrichtsräume im Barockschloss. Das Engagement der Bank umfasst aber nicht nur finanzielle Zuwendungen, sondern zielt auch auf wechselseitigen Austausch, Kontinuität und Vernetzung. Daher steht sie mit dem Musikgymnasium in regelmäßigem Dialog und initiiert gemeinsame Projekte. Zu diesen zählt auch der Besuch bei den Berliner Philharmonikern, seit über 25 Jahren Partner der Deutschen Bank, den die Weimarer Schüler einmal jährlich auf Einladung der Bank unternehmen. Dabei stand in den ersten Jahren die Teilnahme an einer Probe dieses weltberühmten Orchesters im Mittelpunkt des Programms. Dieses Erlebnis vermittelt den jungen Nachwuchskünstlern einen Eindruck von der hohen Professionalität der Berliner Philharmoniker und bestärkt sie in ihrer eigenen musikalischen Entwicklung. Seit 2011 konzertieren die Gymnasiasten zudem auch selbst im Foyer der Philharmonie – das nächste Mal am Mittag des 17. Februar 2015.

Die beeindruckenden Leistungen der jungen Musiker und die Begeisterung des Publikums sind für die Deutsche Bank immer wieder Ansporn, musikalische Spitzenleistungen zu fördern – in Weimar und rund um die Welt.



deutsche-bank.de/musik

© Gerold Herzog

Musikgymnasium
Schloss Belvedere

Gefördert durch
die Deutsche Bank

KATHRYN TICKELL & THE SIDE

Kathryn Tickell ist die führende Instrumentalistin auf den Northumbrian Pipes. Im Alter von neun Jahren begann sie die Smallpipes zu spielen, inspiriert von ihrer Familie und von legendären Musikern wie Willie Taylor, Will Atkinson und Tom Hunter. Mit 16 Jahren wurde sie zur offiziellen Dudelsackspielerin des Bürgermeisters von Newcastle-upon-Tyne ernannt, später erhielt sie ein Stipendium der Britten-Pears-Stiftung, um Komposition bei Judith Weir an der Dartington International Summer School zu studieren. Kathryn Tickell veröffentlichte 15 Soloalben und arbeitete mit Evelyn Glennie, Sting, Andy Sheppard sowie mit dem Penguin Cafe Orchestra und The Chieftains zusammen. 2002 gründete sie »Folkestra«, ein Projekt zur Förderung talentierter junger Musiker, das sie bis heute leitet. Vier Jahre später übernahm sie die Premiere von Sir Peter Maxwell Davies Ensemblestück *Kettletoft Inn*, das ihr gewidmet ist. Geehrt wurde die Künstlerin u. a. mit der »Queen's Medal for Music« für ihren herausragenden Beitrag zur britischen Musik; 2004 und 2013 wurde sie bei den BBC Radio 2 Folk Awards zur »Musikerin des Jahres« gewählt. Heute gehört sie zu den populärsten »keltischen« Musikerinnen und konzertiert weltweit. Mit ihrem Ensemble The Side tourte sie erstmals im Herbst 2013 mit großem Erfolg durch Großbritannien; das Debüt-Album der aus Louisa Tuck (Violoncello), Ruth Wall (Harfe) und Amy Thatcher (Akkordeon und Clog Dancing) bestehenden Formation erschien ein Jahr darauf. In den Konzerten der Stiftung Berliner Philharmoniker sind Kathryn Tickell & The Side nun erstmals zu erleben.



NIALL & CILLIAN VALLELY

Niall und Cillian Vallely wurden von ihren Eltern Brian Vallely, einem Dudelsackspieler, und Eithne Vallely, einer Geigerin ausgebildet: Beide hatten 1966 den berühmten Armagh Pipers' Club gegründet, eine Akademie, die sich bis heute der traditionellen Musik in Ulster widmet und die seit gut vier Jahrzehnten für eine Wiederbelebung der nordirischen Musik sorgt. Cillian Vallely folgte dem Vater und erlernte das Spiel auf den Uilleann Pipes; Niall Vallely wurde zu einem der besten zeitgenössischen irischen Virtuosen auf der Concertina, die eigentlich nicht zum traditionellen Instrumentarium des Irish Folk gehört. Gemeinsam bilden die Brüder ein Duo, das fast blind miteinander harmoniert. Durch ihre humorvollen Arrangements, mit Respekt vor dem alten, teilweise in Vergessenheit geratenen Liedmaterial, haben sie neue Interpretations-Akzente gesetzt; ergänzt werden diese Arbeiten durch Eigenkompositionen, die im Stil des historischen Liedmaterials angelegt sind. Niall und Cillian Vallely sind gefragte Gastmusiker in den führenden »Celtic«-Formationen der letzten 20 Jahre. Beide haben unzählige Tonträger mit verschiedenen Bands eingespielt; 2002 erschien ihr Duo-Album *Callan Bridge*. Niall und Cillian Vallely geben in den Konzerten der Stiftung Berliner Philharmoniker nun ihr Debüt.



ROGER WILLEMSSEN

Roger Willemsen studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie in seiner Heimatstadt Bonn sowie in Florenz, München und Wien. Nach seiner Promotion über die Dichtungstheorie Robert Musils arbeitete er als Dozent, Herausgeber, Übersetzer (u. a. von Thomas Moore und Umberto Eco) und für drei Jahre als Korrespondent in London. 1991 begann seine Fernsehlaufbahn als Moderator, später auch als Produzent von Kultursendungen (z. B. *Willemsens Woche*, *Nachtkultur*, *Willemsens Zeitgenossen*). Sein Debüt als Regisseur gab er 1996 mit einem Film über den Jazzpianisten Michel Petrucciani, der inzwischen in 13 Ländern gesendet

wurde; es folgten Porträts von Personen der Zeitgeschichte wie Gerhard Schröder und Marcel Reich-Ranicki. Hauptberuflich war Willemsen jedoch stets Autor: Regelmäßig erschienen seine Essays und Kolumnen beispielsweise in der *ZEIT*, im *Spiegel* und in der *Süddeutschen Zeitung*. Seit 2002 widmet er sich verstärkt literarischen Arbeiten. Seine Bestseller *Deutschlandreise*, *Gute Tage*, *Kleine Lichter*, *Afghanische Reise*, *Der Knacks*, *Die Enden der Welt* und *Momentum* wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt. Zuletzt erschien sein Buch *Das hohe Haus. Ein Jahr im Parlament*, eine Dokumentation über die Sitzungen des Deutschen Bundestags im Jahr 2013. Willemsen ist Schirmherr mehrerer Literaturfestivals und lehrt seit 2010 als Honorarprofessor für Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität in Berlin. Er engagiert sich darüber hinaus bei verschiedenen Hilfsorganisationen (Terre des Femmes, Afghanischer Frauenverein e. V., CARE International) und war lange Jahre Botschafter von Amnesty International. Zu den zahlreichen Auszeichnungen Roger Willemsens zählen der Bayerische Fernsehpreis (1992), der Adolf-Grimme-Preis in Gold (1993), der Rinke-Preis für sein Buch *Der Knacks* (2009) und der Julius-Campe-Preis (2011). Für die Stiftung Berliner Philharmoniker gestaltet und moderiert er seit der Spielzeit 2011/2012 die Reihe *Unterwegs – Weltmusik mit Roger Willemsen*.



BERLINER
PHILHARMONIKER



128 – DAS MAGAZIN DER BERLINER PHILHARMONIKER

DIE PFLICHTLEKTÜRE FÜR KLASSIKFREUNDE

Lesen Sie in der neuen Ausgabe:

*** Science-Fiction für die Ohren ***
 Ins Dickicht der Angst – Sir Simon Rattle im Gespräch über Sibelius
 *** Muse und Circe: Alma Mahler-Werfel
 *** Affenschwanz und Tannentanz – Weihnachten international mit Philharmonikern ***

www.berliner-philharmoniker.de/128



DIE NÄCHSTEN KONZERTE UNSERER REIHE

UNTERWEGS – WELTMUSIK MIT ROGER WILLEMSSEN

DI 14.04.2015 20 UHR

KAMMERMUSIKSAAL

Kassenpreise von 15 bis 35 Euro

Teil 3: Unterwegs auf den Spuren von Marco Polo

Roger Willemsen Moderation und Programmgestaltung

En Chordais:

Kyriakos Kalaitzidis Oud, Gesang und künstlerische Leitung

Kyriakos Petras Geige

Drossos Koutsokostas Gesang

Petros Papageorgiou Toumpeleki, Defi und Bendir

Alkis Zopoglou Kanun

Constantinople:

Kiya Tabassian Setar

Ziya Tabassian Tombak und Daf

Lingling Yu Pipa:

Marco Rosa Salva Blockflöte

Amartuvshin Baasandorj Khoomii Gesang und Tobshur

Pierre-Yves Martel Viola da gamba

sowie **Mitglieder der Berliner Philharmoniker**

Unterstützen Sie als Mitglied unseres
Vereins die Berliner Philharmoniker
und ihr Zuhause – die Philharmonie.

**Seien Sie
dabei!**



**Freunde der
Berliner Philharmoniker e. V.**

Herbert-von-Karajan-Straße 1

10785 Berlin

Telefon +49 (030) 254 88 222

freunde@berliner-philharmoniker.de

www.freunde-berliner-philharmoniker.de

Beitrittserklärung

Name _____

Vorname _____

Straße / Nr. _____

PLZ / Ort _____

Geb. am _____ freiwillige Angabe

Beruf _____ freiwillige Angabe

Telefon _____

Fax _____

E-Mail _____

Ich erkläre hiermit meinen Beitritt zum **Freunde der Berliner Philharmoniker e. V.** als ordentliches Mitglied und verpflichte mich, den Verein

- als »Freund der Berliner Philharmoniker«
(Selbsteinstufung, mindestens jedoch 100€ pro Jahr)
- als »Förderer der Berliner Philharmoniker«
(mindestens 1.000€ bzw. 2.500€ pro Jahr)*
- als »Mäzen der Berliner Philharmoniker«
(mindestens 5.000€ pro Jahr)

mit einem Mitgliedsbeitrag von jährlich € _____
zu unterstützen.

Datum / Unterschrift

*1.000€ für natürliche und gemeinnützige juristische Personen
2.500€ für Unternehmen

Freunde der Berliner Philharmoniker e. V.
Herbert-von-Karajan-Straße 1 . 10785 Berlin
Tel. +49 (0)30 25488-222
Fax +49 (0)30 25488-245
freunde@berliner-philharmoniker.de
www.freunde-berliner-philharmoniker.de

MI 13.05.2015 20 UHR

KAMMERMUSIKSAAL

Kassenpreise von 15 bis 35 Euro

Teil 4: Unterwegs mit den Roma von Indien auf den Balkan

Roger Willemsen Moderation und Programmgestaltung

Sumitra Indisches Harmonium, Tampoor, Gesang
..... sowie Begleitmusiker mit Tabla und Sarangi

Monika Lakatos Gesang

Romengo:

Mihaly »Maszi« Rostas Gesang, Gitarre und »Bass-Scat-Gesang«

Janos »Guszt« Lakatos Milchkanne und »Bass-Scat-Gesang«

Misi Kovacs Geige

Tibor Balog Cajon

SO KÖNNEN SIE EINTRITTSKARTEN KAUFEN:

- **im Internet** rund um die Uhr unter www.berliner-philharmoniker.de
- **telefonisch** unter unserer Service-Nummer **030/254 88-999** Montag bis Freitag von 9 Uhr bis 18 Uhr
- **an der Philharmonie-Kasse** Montag bis Freitag von 15 Uhr bis 18 Uhr; Samstag, Sonntag und an Feiertagen von 11 Uhr bis 14 Uhr An Dienstag, an denen ein Lunchkonzert stattfindet, öffnet die Kasse bereits um 14 Uhr.

IMPRESSUM

Philharmonische Programmhefte
Herausgegeben von der
Berliner Philharmonie gGmbH
für die Stiftung Berliner Philharmoniker
Abteilung Kommunikation: Gerhard Forck
(V.i. S. d. P.)
Herbert-von-Karajan-Straße 1, 10785 Berlin
Telefon 030/254 88-0, Fax 030/254 88-390
www.berliner-philharmoniker.de
kommunikation@berliner-philharmoniker.de

Redaktion: Gerhard Forck, Markus Zint,
..... Harald Hodeige

Nachweise: Roger Willemsen und
..... Richard Schubert schrieben
..... ihre Texte für dieses Heft.

Artdirektion: Scholz & Friends Berlin
..... Coverfoto: Na Piobairi Uilleann

Cover, Layout, Satz und Bildbearbeitung:
..... Cornelia Schrader, Bettina Aigner,
..... Orestia Kapidani

Abbildungen:

S. 10/11: akg-images, Berlin/
..... Bildarchiv Steffens

S. 13: Archiv Roger Willemsen

S. 14/15, 46: Anita Affentranger

S. 17, 18: akg-images, Berlin

S. 20: Brian Vallely Collection

S. 22: akg-images, Berlin / Jürgen Sorges

S. 24: Na Piobairi Uilleann

S. 27: akg-images, Berlin /
..... Hervé Champollion

S. 25: Renate von Forster

S. 29, 33, 34, 39: Detlev Schneider

S. 30: Jörg Kostler

S. 43: Tony McAaaney

S. 45: Timmy Whelan

Anzeigenleitung: Natalie Schwarz
..... (V.i. S. d. P.)

Anzeigen: Runze & Casper
..... Werbeagentur GmbH
..... Evelyn Alter
..... Telefon 030/280 18-149

Gesamtherstellung:

..... ENKA-Druck GmbH
..... Großbeerenstraße 2, 12107 Berlin
..... Telefon 030/70 55 05-0

Programm- und Besetzungsänderungen
..... vorbehalten

..... Alle Rechte vorbehalten
..... Februar 2015
..... Einzelheftpreis: 3,- Euro