

DAS FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK
PHILHARMONIE ESSEN 25.10. – 17.11.2013

N

O

W

!

sound surround

Jahrhunderthalle Bochum Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils Giebelhausen, Tenor · Thilo Dahlmann, Bass · Markus Flaig, Bass · Folkwang Vokalensemble · Johann Rosenmüller Ensemble · Jörg Breiding, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Katia Guedes, Stimme · Lesley Olson, Soloflöte · Alexandre Babel, Schlagzeug · Kammerensemble Neue Musik Berlin · Titus Engel, Dirigent · Dirk Reith, Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie · Günter Steinke, Klangregie · Masahiro Miwa, Klangregie · Roland Pfrengle, Klangregie · Michael Schlappa, Bildregie **Alfried Krupp Saal** Martin Fahlenbock, Flöte · Jaime Gonzalez, Oboe · Shizuyo Oka, Klarinette · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · François-Xavier Roth, Dirigent **RWE Pavillon** Alban Wesly, Fagott · Bruce Collings, Posaune · Studio musikFabrik · Peter Veale, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Carl Rosman, Klarinette · Ensemble musikFabrik · Paul Jeukendrup, Klangregie **Folkwang Universität der Künste** Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot · Gilles Gobeil, Live-Elektronik & Spatialisierung / Klangregie **Zeche Zollverein** Matthew Herbert · Yann Seznec, Electronics · Tom Skinner, Percussion · Sam Beste, Keyboard **Zeche Zollverein** Stephan Frolleyks, Percussion · Gereon Voß, Percussion · Matthias Engler, Percussion · Stefan Goldmann, Live-Elektronik **Zeche Zollverein** Bang on a Can All-Stars **Chorforum Essen** Amen Feizabadi, Video · Dietrich Hahne, Video & Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie **RWE Pavillon** SPLASH – Percussion NRW · Stephan Frolleyks, Dirigent · Ralf Holtschneider, Dirigent **Folkwang Universität der Künste** Pia Hauser, Flöte · Jan Termath, Tuba · Ensemble folkwang modern · Eva Fodor, Dirigentin **Museum Folkwang** E-MEX-Ensemble **Alfried Krupp Saal** MP6 multipercussion ensemble · Duisburger Philharmoniker · Rüdiger Bohn, Dirigent **Jahrhunderthalle Bochum** Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils Giebelhausen, Tenor · Thilo Dahlmann, Bass · Markus Flaig, Bass · Folkwang Vokalensemble · Johann Rosenmüller Ensemble · Jörg Breiding, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Katia Guedes, Stimme · Lesley Olson, Soloflöte · Alexandre Babel, Schlagzeug · Kammerensemble Neue Musik Berlin · Titus Engel, Dirigent · Dirk Reith, Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie · Günter Steinke, Klangregie · Masahiro Miwa, Klangregie · Roland Pfrengle, Klangregie · Michael Schlappa, Bildregie **Alfried Krupp Saal** Martin Fahlenbock, Flöte · Jaime Gonzalez, Oboe · Shizuyo Oka, Klarinette · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · François-Xavier Roth, Dirigent **RWE Pavillon** Alban Wesly, Fagott · Bruce Collings, Posaune · Studio musikFabrik · Peter Veale, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Carl Rosman, Klarinette · Ensemble musikFabrik · Paul Jeukendrup, Klangregie **Folkwang Universität der Künste** Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot · Gilles Gobeil, Live-Elektronik & Spatialisierung / Klangregie **Zeche Zollverein** Matthew Herbert · Yann Seznec, Electronics · Tom Skinner, Percussion · Sam Beste, Keyboard **Zeche Zollverein** Stephan Frolleyks, Percussion · Gereon Voß, Percussion · Matthias Engler, Percussion · Stefan Goldmann, Live-Elektronik **Zeche Zollverein** Bang on a Can All-Stars **Chorforum Essen** Amen Feizabadi, Video · Dietrich Hahne, Video & Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie **RWE Pavillon** SPLASH – Percussion NRW · Stephan Frolleyks, Dirigent · Ralf Holtschneider, Dirigent **Folkwang Universität der Künste** Pia Hauser, Flöte · Jan Termath, Tuba · Ensemble folkwang modern · Eva Fodor, Dirigentin **Museum Folkwang** E-MEX-Ensemble **Alfried Krupp Saal** MP6 multipercussion ensemble · Duisburger Philharmoniker · Rüdiger Bohn, Dirigent **Jahrhunderthalle Bochum** Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils Giebelhausen, Tenor · Thilo Dahlmann, Bass · Markus Flaig, Bass · Folkwang Vokalensemble · Johann Rosenmüller Ensemble · Jörg Breiding, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Katia Guedes, Stimme · Lesley Olson, Soloflöte · Alexandre Babel, Schlagzeug · Kammerensemble Neue Musik Berlin · Titus Engel, Dirigent · Dirk Reith, Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie · Günter Steinke, Klangregie · Masahiro Miwa, Klangregie · Roland Pfrengle, Klangregie · Michael Schlappa, Bildregie **Alfried Krupp Saal** Martin Fahlenbock, Flöte · Jaime Gonzalez, Oboe · Shizuyo Oka, Klarinette · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · François-Xavier Roth, Dirigent **RWE Pavillon** Alban Wesly, Fagott · Bruce Collings, Posaune · Studio musikFabrik · Peter Veale, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Carl Rosman, Klarinette · Ensemble musikFabrik · Paul Jeukendrup, Klangregie **Folkwang Universität der Künste** Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot · Gilles Gobeil, Live-Elektronik & Spatialisierung / Klangregie **Zeche Zollverein** Matthew Herbert · Yann Seznec, Electronics · Tom Skinner, Percussion · Sam Beste, Keyboard **Zeche Zollverein** Stephan Frolleyks, Percussion · Gereon Voß, Percussion · Matthias Engler, Percussion · Stefan Goldmann, Live-Elektronik **Zeche Zollverein** Bang on a Can All-Stars **Chorforum Essen** Amen Feizabadi, Video · Dietrich Hahne, Video & Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie **RWE Pavillon** SPLASH – Percussion NRW · Stephan Frolleyks, Dirigent · Ralf Holtschneider, Dirigent **Folkwang Universität der Künste** Pia Hauser, Flöte · Jan Termath, Tuba · Ensemble folkwang modern · Eva Fodor, Dirigentin **Museum Folkwang** E-MEX-Ensemble **Alfried Krupp Saal** MP6 multipercussion ensemble · Duisburger Philharmoniker · Rüdiger Bohn, Dirigent **Jahrhunderthalle Bochum** Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils

INHALT

GRUSSWORT

Hein Mulders

3

EINFÜHRUNG

Guido Fischer

„sound surround“

4

Fr 25.10.2013

STOCKHAUSEN: „GRUPPEN“

Jahrhunderthalle Bochum 8

Sa 26.10.2013

„GLORIA“

Essener Dom 16

Sa 26.10.2013

**HYBRIDE MUSIK FÜR MENSCH
UND MASCHINE**

Alfried Krupp Saal 22

Sa 26.10.2013

„RITUEL“

Alfried Krupp Saal 28

So 27.10.2013

SYMPOSIUM

RWE Pavillon 34

So 27.10.2013

„IN SYNC“

RWE Pavillon 36

So 27.10.2013

„GESANG DER JÜNGLINGE“

Alfried Krupp Saal 42

Fr 08.11.2013

ONDES MARTENOT

Folkwang Universität der Künste 50

Fr 08.11.2013

MATTHEW HERBERT & BAND

Kokerei Zollverein, Salzlager 54

Fr 08.11.2013

**C3 – CLUB CONTEMPORARY
CLASSICAL: CLUB NACHT**

Hotel Shanghai 54

Sa 09.11.2013

STEFAN GOLDMANN

Kokerei Zollverein, Salzlager 58

So 10.11.2013

„MUSIC FOR AIRPORTS“

Kokerei Zollverein, Salzlager 62

Fr 15.11.2013

„LUX AETERNA“

Chorforum Essen 66

Sa 16.11.2013

SPLASH

RWE Pavillon 70

Sa 16.11.2013

„KLICKSONAR“

Folkwang Universität der Künste 74

So 17.11.2013

„FARB-RÄUME“

Museum Folkwang 78

So 17.11.2013

XENAKIS

Alfried Krupp Saal 84

Do 23.01.2014

KOMPOSITIONSPROJEKT

„SOUND LAB“

Alfried Krupp Saal 90

Philharmonie Essen in Zusammenarbeit
mit der Folkwang Universität der Künste,
dem Landesmusikrat NRW, dem
Kunstring Folkwang e.V. und der
Stiftung Zollverein.



Gefördert von der Kunststiftung NRW.

„Zum Raum wird hier die Zeit“. Kaum ein Satz aus dem Werk Richard Wagners eröffnet so viele Deutungsebenen wie diese geheimnisvollen Worte Gurnemanz' aus dem „Parsifal“. Für „NOW!“ 2013 ist er programmatisch. Nicht wegen des allorts gefeierten Komponisten-Jubiläums, sondern weil dieser Satz eine musikästhetische Dimension eröffnet, welche als Leitidee dem diesjährigen Festival voransteht. In 16 Konzerten, einem Symposium und verschiedenen Uraufführungen erleben wir unterschiedlichste Raum-Zeit-Phänomene und definieren diese neu. Klang und Raum – sound surround: Die wechselseitige Abhängigkeit von Musik und Raum und die bewusste Loslösung aus dieser Abhängigkeit, ja Neuordnung von Zeit und Raum bilden den Spannungsbogen von „NOW!“ 2013. Dieser reicht von mehrchörigen Raumkompositionen der venezianischen Schule über die zentralen „Raumstücke“ von Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis bis in die Gegenwart der elektronischen Musik und darüber hinaus. Darüber hinaus in der Form, dass im Konzert „Hybride Musik für Mensch und Maschine“ sogar der Mensch als Ausführender in Frage gestellt wird und in einen Dialog mit der Maschine tritt, die ihrerseits künstlerische Autonomie erlangt.

„NOW!“ 2013 bietet aber nicht nur den musikästhetischen Diskurs, sondern klang sinnliche und visuelle Erfahrungen, wie sie sonst nicht im Konzertsaal zu erleben sind. Für das Xenakis-Konzert im November wird der Alfried Krupp Saal komplett

umgebaut und die Originalaufstellung der Werke exakt nach den Plänen des Komponisten umgesetzt, um den optimalen „Surround“-Effekt zu entfalten.

Der wunderbare Essener Dom bietet stilistisch und klanglich den idealen Aufführungsort für die mehrchörigen Renaissancewerke, welche durch zeitgenössische Raumstücke kontrastiert werden. Die Jahrhunderthalle, das Monument der Industriekultur im Ruhrgebiet, führt die Orchester der Region zu Stockhausens „Gruppen“ zusammen, während die Folkwang Universität der Künste mit Musik und Live-Elektronik experimentiert. Das Programm im Museum Folkwang eröffnet musikalische „Farb-Räume“, während die Stiftung Zollverein und der Club „Hotel Shanghai“ den Festivaltitel wörtlich nehmen und „sound surround“ von der aktuellen Pop- und Clubszene inszenieren lassen.

Ich möchte Sie einladen, das Festival „NOW!“ 2013 in seiner ganzen Vielfalt wahrzunehmen und sich auf die Reise zu begeben von der Renaissance bis in die Gegenwart, um am Schluss Ihre eigene Deutung von Zeit und Raum zu finden.

Ihr



Hein Mulders
Intendant der Philharmonie Essen



Guido Fischer

KLANGRÄUME / RAUMKLÄNGE – DAS ESSENER „NOW!“-FESTIVAL 2013

Musik ist schon immer eine Frage des Raumes gewesen. Welcher Konzertgänger könnte dies nicht aus eigener Erfahrung bestätigen. Schließlich macht es einen gewaltigen Unterschied, von wo aus man im Aufführungsraum den Klang eines Sinfonieorchesters hört – ob in der ersten Reihe oder oben auf einer Galerie. Und ein Liederabend wirkt in einem intimeren Rahmen völlig anders als etwa in einem für tausende Zuhörer konzipierten Konzertsaal. Der Raum macht die Musik, was den individuellen Höreindruck angeht. Doch gleichzeitig gilt stets auch das Umgekehrte. Sobald Musik erklingt, kann sie mit klangplastischer Kraft Räume formen, nachbilden und simulieren. Berühmte Beispiele dafür gibt es in der Musikgeschichte zuhauf. Man denke nur an den Einsatz von Fernorchestern in den Sinfonien Gustav Mahlers, die über die dadurch entstandene Raumentiefe eine quasi-szenische Wirkung erzielen. Und vor ihm war es kein Geringerer als Ludwig van Beethoven gewesen, der für sein Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg“ ursprünglich getrennte Orchestergruppen vorgesehen hatte.

Mit ihren Verräumlichungen von Musik knüpften die Komponisten des 19. Jahrhunderts an ein reiches Erbe an, das bis weit zurück ins

16. Jahrhundert reicht. Und speziell in Venedig waren es Pioniere wie Giovanni Gabrieli mit ihren mehrchörigen Werken, die die Markuskirche in eine akustische Experimentierbühne verwandelten, indem sie die sich räumlich gegenüberstehenden Chöre miteinander dialogisieren ließen. Konnte man somit schon vor fünf Jahrhunderten die ersten Versuche auf dem Gebiet des Surround-Sounds bestaunen, so knüpfte an diese aufführungspraktische Revolution nicht nur ab den 1950er Jahren eine mit Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono und Iannis Xenakis prominent besetzte Komponistengeneration an. Auch mit den Errungenschaften auf dem Gebiet der elektronischen Musik kratzte man an den tradierten Wahrnehmungsformen von Musik. „Es gibt kein Argument dafür, dass der Klang nur aus einer Richtung kommen sollte. Der normale Konzertbetrieb, bei dem die Musik nur von vorne kommt, ist nur eine Möglichkeit unter vielen.“ So hat einmal Xenakis das gängige Aufführungsprinzip hinterfragt und damit seinen Kollegen aus der Seele gesprochen, die fortan den Klang über im Raum verteilte Musikergruppen oder Lautsprecher in Bewegung brachten und zu einem ganz neuen Hör-Raum zusammensetzten.

Wie aktuell diese „Überformung“ (Helga de la Motte-Haber) von realen räumlichen Koordinaten durch die Musik nach wie vor ist, zeigt das diesjährige Festival „NOW!“. Unter dem Motto „sound surround“ präsentiert es neben wegweisenden Chorwerken aus der Renaissance nicht nur Ikonen der zeitgenössischen Raumklangmusik wie Stockhausens „Gruppen“, Xenakis' „Terretektorh“ und „Rituel“ von Pierre Boulez. Darüber hinaus loten Komponisten und Komponistinnen mit jungen und jüngsten Werken die unerschöpflichen Entfaltungsmöglichkeiten klangräumlicher Dimensionen aus. Von dem Amerikaner Cort Lippe erklingt als Uraufführung ein Werk für Kammerensemble und Live-Elektronik. In „Stasis“ der Engländerin Rebecca Saunders verteilen sich die Musiker vom Solisten bis zur Kammermusikgruppe im gesamten Innenraum, tauschen dabei ständig ihre Plätze und schaffen somit stets neue Klang-Konstellationen. Und für sein Tripelkonzert „Kerguelen“, das erst wenige Tage vor dem Essener Konzert bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt worden ist, hat sich der Spanier Alberto Posadas von einem vulkanischen Unterwasserplateau inspirieren lassen. Wie diese große Gesteinsmasse behandelt Posadas nun das Orchester, aus dem ein Bläsertrio über die „Oberfläche“ emporragt. Ein dreidimensionaler Naturraum verwandelt sich in einen körperlichen Raumklang.

Entscheidenden Anteil an der Veränderung des statischen Tonraums hatten bereits in den 1950er Jahren gleichfalls die neuen Klangobjekte und -prozesse, die in elektronischen Studios erforscht wurden. Plötzlich konnten Klänge nicht mehr nur von links und rechts, von vorne und hinten wahrgenommen werden, sondern auch von oben und unten. Die Musik entledigte sich ihrer konventionellen Gravitationskräfte und begann durch den gesamten Raum zu wandern, zu kreiseln, zu schwingen.

Viele solcher „künstlichen“ Klangskulpturen bilden daher einen Programmschwerpunkt. Natürlich darf mit Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ keinesfalls das epochale Manifest der elektronischen Musik von 1956 fehlen. Und bis in die unmittelbare Gegenwart wirkt das Echo dieses Stücks für im Raum verteilte Lautsprecher ganz unterschiedlich nach. In mikrotonale Grenzbereiche dringt ebenfalls der Berliner Techno-Star und Komponist Stefan Goldmann bei seinem Konzert vor. Vorrangig an Synthesizern hatte 1978 der englische Erfinder der „Ambient Music“, Brian Eno, seine „Music for Airports“ konzipiert, die von dem amerikanischen Ensemble Bang on a Can All-Stars in einer Instrumentalfassung zu hören ist. Und der Essener Komponist und Medienkünstler Dietrich Hahne verändert in seinem multimedialen Konzertprojekt „Lux aeterna“ die Aura des Raumes über elektronische Sounds und Videospielungen.

Als nicht weniger aufwendig zu realisieren erweisen sich aber auch die raumakustischen Elementarwelten, die Stockhausen und Xenakis komponiert haben. Von Xenakis kommen mit „Terretektorh“ und „Nomos Gamma“ zwei Werke zur Aufführung, bei denen die bis zu knapp einhundert Orchestermusiker im Publikum verteilt sind. So wird man unmittelbarer Ohrenzeuge von kinetischen Klangpartikeln und -massen.

Für Karlheinz Stockhausens „Gruppen“ sowie das zur Uraufführung kommende Werk „Quasar“ von Günter Steinke muss das Festival aus der Essener Philharmonie hingegen kurzerhand in die Bochumer Jahrhunderthalle umziehen. Immerhin gehört „Gruppen“ für drei Orchester und drei Dirigenten zu jenen Raumkompositionen, für die der klassische Konzertsaal zu beengt ist. Und genau um die Frage, wie ein idealer Konzertraum für solche Raumklänge und Klangräume gedacht sein müsste, wird sich auch ein mit u. a. Rebecca Saunders und dem Architekten Kaspar Kraemer hochkarätig besetztes Symposium beschäftigen. Einige Vorschläge hatte dazu schon 1958 Karlheinz Stockhausen in seinem berühmten Vortrag „Musik im Raum“ gemacht. So sollte der Konzertsaal von morgen kein fest eingebautes Podium besitzen, sondern bewegliche Podestmodule. Und unter Punkt 11 seiner Liste forderte Stockhausen schließlich: „Keine Plüschsessel, sondern Holzstühle“!

NO

W!

sound surround

25.10. STOCKHAUSEN: 2013 „GRUPPEN“

Freitag | 19:30 Uhr
Jahrhunderthalle
Bochum, Halle 3

€ 16

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
jew. zzgl. 10 % System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch
Johannes Kalitzke und
Günter Steinke mit
Orchester,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 22:00 Uhr.

Ensemble musikFabrik
Johannes Kalitzke, Dirigent und
künstlerische Gesamtleitung
Essener Philharmoniker
Lucas Vis, Dirigent
Bochumer Symphoniker
Manuel Nawri, Dirigent

Günter Steinke
(* 1956)
„Quasar“ für Ensemble und großes Orchester
im Raum (Uraufführung)
Auftragswerk der Philharmonie Essen,
gefördert vom Ministerium für Familie,
Kinder, Jugend, Kultur und Sport des
Landes Nordrhein-Westfalen.

Pause

Karlheinz Stockhausen
(1935 – 2007)
„Gruppen“ für drei Orchester, Werk Nr. 6
(1955/57)

Karlheinz Stockhausen
„Gruppen“ für drei Orchester, Werk Nr. 6
(1955/57) (Wiederholung)



Jahrhunderthalle Bochum

Karlheinz Stockhausen **„Gruppen“ für drei Orchester, Werk Nr. 6**

Wer Flugangst hat, muss eben unten bleiben. Auch wenn mit dem Navigationskünstler Karlheinz Stockhausen als Bodenpersonal nicht viel passieren kann. Doch selbst dem Kronos Quartet, das eigentlich keine Furcht vor musikalischen Abenteuern kennt, wurde es zu brenzlich, als Stockhausen den Amerikanern die Uraufführung seines „Helikopter-Quartetts“ anbot. So sprang das englische Arditti String Quartet ein und 1995 jeder der vier Musiker tollkühn in einen der vier Hubschrauber, um mit Stockhausens Klängen abzuheben und sie auch von den Rotorenblättern verwirbeln zu lassen. Aufsehenerregend hatte Stockhausen da einen konventionellen Aufführungsraum in einen wahren Klangluftraum verwandelt. Und damit war er einmal mehr einen radikalen Schritt weiter auf seinem schier wie unendlich wirkenden Weg gegangen, aus der Musik heraus neue Wahrnehmungshorizonte entstehen zu lassen. Schließlich hatte Stockhausen stets den großen Traum, „dass Musik fliegt, weil ich fliege“.

Musik als vollkommen entgrenztes, mehrdimensionales Raum-Zeit-Phänomen – an dieser Vision arbeitete Stockhausen nahezu sein ge-

samtes Leben lang. Und aus der Mehrschichtigkeit von Musik gleichsam einen mehrschichtigen Raum zu gestalten, in dem Klänge frei zu fliegen beginnen, realisierte bzw. konzipierte er wohl wie kein Zweiter in der Musikgeschichte eine Idee nach der anderen. Die totale Loslösung der Musik von den realen räumlichen Koordinaten spiegelte sich in seiner „Parkmusik“ wider, die in der freien Natur aufzuführen sei, aber eben auch in seinem „Helikopter-Quartett“. 1968 entwarf er mit „Musik für ein Haus“ eine Art Leuchtturm, in dessen simultan erklingenden Sälen sich das Publikum wie in einer großen Partitur bewegen kann. Und im Jahr 1970 konnte er eine Utopie in die Tat umsetzen, die er schon zwölf Jahre zuvor in seinem berühmten Vortrag „Musik im Raum“ formuliert hatte. Für die „Expo 70“ im japanischen Osaka bezog er für ein halbes Jahr einen neu entworfenen Kugelsaal, der auf die elektro-akustischen Pläne Stockhausens zugeschnitten worden war. Wie Stockhausen es schon 1958 vorschwebte, war der Raum „rundum mit Lautsprechern versehen“. Und die über eine Million Zuhörer, die den Konzertmarathon von Stockhausen und seinem Ensemble erlebten, konnten nun „von oben, unten und von allen Himmelsrichtungen eine für solche Räume komponierte Musik hören“.

Die maßgeblichen Grundsteine für eine Musik, die nach ganz neuen Aufführungsräumen verlangt, um ihre dann auch spirituelle Wirkung zu erzielen, hatte Stockhausen in den 1950er Jahren mit zwei Werken gelegt. Mit seiner 1956 in Köln uraufgeführten, elektronischen Komposition „Gesang der Jünglinge“ ließ er aus Lautsprechergruppen Klänge durch den Raum wandern. Zwei Jahre später war sodann – ebenfalls in Köln – mit „Gruppen“ seine erste instrumentale Raummusik zu erleben. Am 24. März 1958 hoben im Rheinsaal des Kölner Messegeländes mit Pierre Boulez, Bruno Maderna und dem Komponisten gleich drei Dirigenten das Werk aus der Taufe. Hufeisenförmig waren die drei, jeweils von einem Dirigenten geleiteten Orchester um das Publikum platziert. Und über eine der spektakulärsten und zugleich erfolgreichsten Uraufführungen in der damals noch jungen Neue-Musik-Szene schrieb kurz darauf der Musikkritiker Wolfgang Steinecke: „Der Klang wandert im Raum, durchmisst ihn von links nach rechts und dann wieder zum mittleren Orchester in Korrespondenzen, in Echo- und Antwortwirkungen, in responsorischen Steigerungen, im Hin- und Rückwurf rhythmischer und klanglicher Akzente, in Bläser-Crescendi, die faszinierend den Raum weiten, in konzertierenden Fanfaren, die ihn aufzusplintern scheinen und in polymetrischen



Generalprobe zur Uraufführung von Karlheinz Stockhausens „Gruppen“ am 24. März 1958 im Rheinsaal der Kölner Messe in Köln-Deutz

Schlagzeugpartien, die mit dem Aufgebot von neun Spielern in den großen Steigerungen das Publikum einem konzentrischen Trommelfeuer ausliefern.“

„Gruppen“ ist als Auftragswerk des damaligen NWDR Köln entstanden. 1955 hatte man bei Stockhausen eine Komposition für elektronische Musik und Orchester bestellt, für die er sich sofort in das Schweizer Alpendorf Paspels zurückzog. Da Stockhausen aber gerade sowieso mit dem „Gesang für Jünglinge“ an einem Lautsprecherstück schrieb, arbeitete er mit Unterbrechungen bis 1957 das Werk zu einer reinen Instrumentalkomposition aus. Dabei ging es ihm jedoch nicht vordergründig um neue Bewegungsformen von Klängen im Raum.

10 |

Auslöser waren strukturelle und damit wahrnehmbare Probleme, die Stockhausen in der sog. „Seriellen Musik“ ausgemacht hatte. Angesichts der strengen Durchgestaltung aller vier musikalischen Parameter „Tonhöhe“, „Tondauer“, „Klangfarbe“ und „Dynamik“ hat sich eine abstrakte Musik ohne irgendwelche Tempounterschiede herausgebildet. Die Musik mit ihren permanent durchgeformten Tonpunkten befand sich in einem statischen Zustand. Um aus dieser Sackgasse herauszukommen, wählte Stockhausen als fünften prägenden Parameter den Tonort, der dem kompositorischen Ereignis einen nachvollziehbaren Zeitaspekt verlieh. Über den ständigen Ortswechsel von

Tonpunkten, die jetzt zu fließenden, sich verzweigenden und wieder vergehenden Tongruppen verdichtet werden, formt die Musik den Raum. Und dieser wiederum gestaltet über seine Dimensionen, in denen Musik langsamer oder schneller, näher oder entfernter erklingt, die Erlebniszeit.

Dieses Zusammenspiel erprobte Stockhausen nun anhand von insgesamt 109 Musikern, die sich nahezu identisch auf drei Orchester verteilen. „Jeder Klangkörper“, so Stockhausen, „ist nun in der Lage, seinen eigenen Zeitraum erlebbar zu machen, und als Hörer befindet man sich inmitten von mehreren Zeiträumen, die wiederum einen neuen, gemeinsamen Zeitraum ausmachen. Und

was die Klangkörper zum Klingen bringen, sind nicht mehr Punkte, sondern Gruppen: Gruppen von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen als selbständige Einheiten. Jede Gruppe bewegt sich in ihrem Zeitraum. Mit eigenem Tempo vor allem. Um sich frei zu bewegen, sind die Gruppen auf drei Orchester verteilt, individuell dirigiert, und alle drei haben gleiche Stärke sowie nahezu gleiches Instrumentarium. Ein Orchester links, ein Orchester vorne, ein Orchester rechts: Sie umgeben im Halbkreis die Zuhörer. Von Zeit zu Zeit kommen zwei oder drei Gruppen einander näher, sehr nahe – und sie treffen sich im gleichen Klangrhythmus. Und sie verändern sich. Eine nimmt die andere in sich auf. Oder spielt mit ihr. Löscht sie aus. Sie stoßen sich ab oder schmiegen sich aneinander. Oder sie verschmelzen.

Dann sind alle drei Orchester ein einziges: Sie spielen im gleichen Tempo – in gleicher Harmonik – in gleicher Tönung. Aber das Tempo ist in Fluss geraten und immerzu verlangsamt oder beschleunigt, und aus der einzigen Bewegung entspringen einzelne Stimmen deutlicher und endlich ganz einfach: Über Zeitstrecken hinweg hört man Streicher allein, die Gitarre, Trommeln für sich, das Klavier, zwei oder drei Trompeten und Posaunen, nur die kleine Klarinette; und eins spielt über ins andere. Aber die zwei beziehungsweise drei Klangkörper können nicht ganz verschmelzen,



Günter Steinke „Quasar“ für Ensemble und großes Orchester im Raum (2013)

„In diesem Orchesterstück geht es um die Überwindung von Begrenzungen musikalischer Ereignisse im räumlichen und zeitlichen Sinn durch Ausdehnung, wodurch sich verschiedene Materialschichten überlappen. Es entstehen simultane Zustände aus sukzessiven Geschehnissen: Aufhebung von Grenzen durch Simultanität des Verschiedenen. Raum kann erkannt werden durch Begrenzung und erfahren werden im Durchschreiten.“ Diese einführenden Worte hat Günter Steinke nicht etwa zu seinem neuesten Raumklang-Stück „Quasar“ geschrieben, sondern schon vor genau 20 Jahren. Anlass war die Uraufführung seines Orchesterwerks „Terrain“ bei den Donaueschinger Musiktagen im Jahr 1993. Und mit dieser rund 15-minütigen Komposition knüpfte Steinke einerseits an das Erbe der Nachkriegsavantgarde mit ihren Raumklangexperimenten an. Zugleich war „Terrain“ ein wichtiger, weiterer Schritt in Steinke's Beschäftigung mit dem räumlichen Vordringen und Zurückweichen von Musik, dieso selbstkonventionelle Aufführungsräume überformen und damit in eine Art akustische „Sculptures Imaginaires“ verwandeln.

bleiben sie doch räumlich distanziert. Verändert trennen sie sich und geben neuen Gruppen eigenen Bewegungsraum – bis zur nächsten Begegnung.“

Wenngleich „Gruppen“ eine exakt durchkonstruierte Raummusik bilden, kommen sie bei aller intellektuellen Kühnheit doch eben nie kühl daher. Im Gegenteil. All die Eruptionen, Kaskaden und unendlichen Klangfarben, die ihre Wurzeln in der deutsch-österreichischen Moderne etwa eines Alban Berg und Anton Webern zu haben scheinen, verschmelzen zu einem überwältigenden sinnlichen Klangraumpanorama.

Allein schon die Titel von Steinke's nachfolgenden Instrumentalwerken deuten da an, was in dem oben angeführten Zitat grundsätzlich anklingt. „Durchbrochene Räume“, „Nachklang“ und „Innen bewegt“ lauten die Stücke für Kammermusikbesetzung oder großes Orchester. Und ob es dabei nun innerhalb eines festen Ensemblegefüges zu Klangbewegungen kommt oder über elektronische Live-Musik bzw. verteilte Ensemblestationen – Steinke löst stets die Grenze zwischen räumlicher und zeitlicher Wahrnehmung auf.

Für sein jetzt zur Uraufführung kommendes Werk für rund 100 Orchestermusiker hat sich Steinke mit der rein akustisch durchkomponierten Raumdimension auseinandergesetzt. Dafür griff er nicht nur auf zahllose eigene Erfahrungen im Umgang mit diesem Phänomen zurück. Steinke bekennt ganz offen, dass Karlheinz Stockhausens „Gruppen“ ein wichtiger Leitstern gewesen ist. „Quasar“ ist somit auch eine Form von Hommage an Stockhausen und sein epochales Stück“, so der gebürtige Lübecker und heutige Kompositionsprofessor an der Essener Folkwang Universität der Künste. „Das kann ich nicht leugnen – und ich will es auch gar nicht. Denn ‚Gruppen‘ war für mich immer sehr bedeutsam. Ich kenne das Stück und seine ‚Innereien‘ sehr gut, da ich viele Seminare darüber gemacht habe. Daher bin ich sehr glücklich, dass mein Werk nun

gemeinsam mit den ‚Gruppen‘ aufgeführt wird.“

Wie Steinke aber betont, gibt es für ihn darüber hinaus weitere, wichtige Wegmarkierungen in der Musikgeschichte, die ihn gleichermaßen geprägt haben. Dazu zählen die Surround-Klang-Inszenierungen von Renaissance-Komponisten wie Thomas Tallis und von Neue-Musik-Schwergeichteten wie Iannis Xenakis und Luigi Nono. Zudem bewundert Steinke die Klangraumgestaltungen innerhalb eines Werks, wie man sie exemplarisch bei Ludwig van Beethoven und Anton Webern entdecken kann.

An innermusikalischer Komplexität mangelt es Steinke's „Quasar“ ebenfalls nicht. Jede der Orchesterstimmen ist bis ins Vierteltönige hinein genauestens notiert. „Es ist fast so, als ob man hundert Lautsprecher hat, die exakt aufeinander abgestimmt werden müssen. Jeder Ton muss klingen. Denn für jedes Klang-Ereignis gibt es mehrere Aspekte, die man berücksichtigen muss, um die Individualität jedes einzelnen Instruments zu bewahren und trotzdem eine gemeinsame Raumklangbewegung zu realisieren.“

„Quasar“ für Ensemble und großes Orchester befindet sich in einer permanenten Bewegung, ausgelöst von den Musikern, die überall im Raum verteilt sind. Zunächst tastet es sich sehr diffus und leise in den Klangraum hinein, so dass man sich als Zuhörer erst einmal orientieren muss. Im

Laufe des Prozesses kommt es jedoch zu immer wahrnehmbaren Ensembleblöcken, die sich in einem ständigen Dialog befinden oder sich in massiven Akkordballungen verdichten. Natürlich wird dabei jeder aus dem Publikum einen ganz anderen, eigenen Klang hören. Dennoch kann man nicht nur alles wahrnehmen. „Jeder wird seinen Weg durch dieses Stück finden“, so Günter Steinke.

Guido Fischer

Ensemble musikFabrik

Seit seiner Gründung 1990 zählt das Ensemble musikFabrik zu den führenden Klangkörpern zeitgenössischer Musik. Dem Anspruch des eigenen Namens folgend, ist es in besonderem Maße der künstlerischen Innovation verpflichtet. Alle wesentlichen Entscheidungen werden von den Musikern in Eigenverantwortung selbst getroffen. Neue, unbekannte, in ihrer medialen Form ungewöhnliche und oft eigens in Auftrag gegebene Werke sind ihr eigentliches Produktionsfeld. Die Ergebnisse dieser häufig in enger Kooperation mit Komponisten geleisteten Arbeit präsentiert das in Köln beheimatete internationale Solistenensemble in jährlich etwa einhundert Konzerten im In- und Ausland, auf Festivals, in der eigenen Abonnementreihe „musikFabrik im WDR“ und in regelmäßigen Audioproduktionen für den Rundfunk und den CD-Markt. Bei Wergo erscheint die eigene CD-Reihe „Edition musikFabrik“, deren erste CD „Sprechgesänge“ 2011 den „ECHO Klassik“ erhielt.

Die Gästeliste des Ensembles ist so lang wie prominent besetzt: Sie reicht von Mark Andre, Louis Andriessen und Stefan Asbury über Sir Harrison Birtwistle, Péter Eötvös, Heiner Goebbels, Toshio Hosokawa, Rupert Huber, Michael Jarrell, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth und Emmanuel Nunes bis zu Carlus Padrissa (La Fura

dels Baus), Emilio Pomàrico, Enno Poppe, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Rebecca Saunders, Karlheinz Stockhausen, Sasha Waltz und Hans Zender.

Das Ensemble musikFabrik wird vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt. Die Reihe „musikFabrik im WDR“ wird von der Kunststiftung NRW gefördert.

Johannes Kalitzke, Dirigent und Künstlerische Gesamtleitung

Geboren 1959 in Köln, studierte Johannes Kalitzke dort 1974-76 Kirchenmusik. Nach dem Abitur schloss sich ein Studium an der Kölner Musikhochschule an: Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer, Komposition bei York Höller. Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte Kalitzke einen Studienaufenthalt bei Vinko Globokar am Institut IRCAM in Paris.

Sein erstes Engagement als Dirigent führte Johannes Kalitzke 1984 ans Gelsenkirchener Musiktheater im Revier, wo er von 1988 bis 1990 Chefdirigent war. 1991 wurde er künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensembles musikFabrik, das er im Jahr zuvor mitbegründet hatte. Seither ist er auch regelmäßig als Gastdirigent des Klangforum Wien und des ensemble recherche sowie bei zahlreichen Sinfonieorchestern tätig.

Hinzu kommen Opernproduktionen, u.a. an der Staatsoper Unter den Linden, an der Stuttgarter Oper, bei den Wiener Festwochen, der Münchner Biennale und den Salzburger Festspielen. Tourneen nach Russland, Japan und Amerika sowie CD-Aufnahmen ergänzen seine dirigentische Tätigkeit. Als Komponist erhielt er mehrfach Aufträge für die Donaueschinger Musiktage und die Wittener Tage für neue Kammermusik.

Essener Philharmoniker

Die Gründung des Orchesters, das den Ruf Essens als Musikstadt wesentlich geprägt hat, fällt in das Jahr 1899. Seinen Konzertsaal, den Saalbau, weihte Richard Strauss 1904 mit seiner „Sinfonia domestica“ ein. Ein weiteres herausragendes musikalisches Ereignis jener Zeit war die Uraufführung der sechsten Sinfonie von Gustav Mahler unter der Leitung des Komponisten. Ende der 1990er Jahre musste der im Zweiten Weltkrieg schwer getroffene, früh wieder aufgebaute Saalbau erneut geschlossen werden, ehe man ihn nach umfangreichen Umbauten 2004 als Philharmonie Essen glanzvoll wieder eröffnete.

Als Chefdirigenten des Essener Orchesters wirkten Georg Hendrik Witte, Hermann Abendroth, Max Fiedler, Johannes Schüler, Albert Bittner, Gustav König, Heinz Wallberg, Wolf-Dieter Hauschild und Stefan Soltesz, unter dem die Philharmoniker in den Jahren 2003 und 2008 laut Kritikerumfrage der Zeitschrift „Opernwelt“ das „Orchester des Jahres“ waren. Mit der Spielzeit 2013/14 hat Tomáš Netopil das Amt des Generalmusikdirektors der Essener Philharmoniker übernommen.

Auch bedeutende Gastdirigenten bezeugen das Renommee des Essener Orchesters – zu nennen sind hier aus der Vergangenheit u. a. Otto Klemperer, Rudolf Kempe, Hans Knappertsbusch,

Bernard Haitink und Günter Wand, aus den letzten Jahren u. a. Marc Minkowski, Vladimir Fedoseyev, Gerd Albrecht, Michael Schonwandt, Jiří Kout, Jesús López-Cobos und Andrea Marcon. In dieser Spielzeit werden sich Constantin Trinks, Michael Sanderling, Martin Sieghart, Kirill Karabits und Christian Curnyn dem Essener Publikum in Sinfoniekonzerten vorstellen.

Die Essener Philharmoniker haben im Rahmen des Henze-Projekts der Kulturhauptstadt RUHR.2010 in der Geburtsstadt des Komponisten gastiert sowie bei den Internationalen Richard-Strauss-Festspielen in Garmisch-Partenkirchen, wo sie 2013 erneut eingeladen waren. Darüber hinaus war das Orchester in der Semperoper bei den Dresdner Musikfestspielen zu Gast sowie 2012 erstmals im Amsterdamer Concertgebouw.

Neben den regelmäßigen Diensten im Aalto-Theater spielen die Essener Philharmoniker mehr als 30 Konzerte pro Saison: Sinfoniekonzerte, Kinder- und Jugend- sowie Sonderkonzerte. Ferner gestalten die Musikerinnen und Musiker eine eigene Kammerkonzertreihe im Foyer des Aalto-Theaters und in der Philharmonie.

Lucas Vis, Dirigent

Der 1947 geborene Lucas Vis gilt als Spezialist für zeitgenössische Musik. Er arbeitete mit Komponisten wie John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen und Louis Andriessen zusammen und dirigierte zahlreiche Uraufführungen.

Seine musikalische Karriere begann Lucas Vis als Cellist. 1967 Preisträger beim Dirigierkurs am Mozarteum, entwickelte er sich mehr und mehr zum vielseitigen Dirigenten. 1967-73 war er Assistent bei Bruno Maderna. 1976-79 leitete er als Chefdirigent des Nederlands Ballet Orkest klassische und moderne Ballettaufführungen; als Gast dirigierte er das Concertgebouw Orchestra, das Residentie Orkest, verschiedene Rundfunkorchester und Ensembles. 1988-96 war er Chefdirigent des Noordhollands Philharmonisch Orkest in Haarlem, wo er mit Werken verschiedener Epochen am Pult stand. An der Nederlandse Opera in Amsterdam leitete er neben Opern von Mozart, Puccini, Busoni, Maderna und Verdi Uraufführungen niederländischer Komponisten wie Otto Ketting, Theo Loevendie und Guus Janssen.

1998-2005 war Lucas Vis Direktor der Amsterdamer Musikhochschule, an der er seit 2003 Professor für Dirigieren ist. Daneben gastiert er in ganz Europa und leitet Dirigier-Meisterkurse.

Bochumer Symphoniker

Das 1919 gegründete Orchester hat sich im Laufe seiner Geschichte den Ruf eines außerordentlich vielseitigen Konzertklangkörpers erspielt. Schon zweimal (Saison 1996/97 und 2004/05) wurden die Bochumer Symphoniker vom Deutschen Musikverleger-Verband für „Das beste Konzertprogramm“ ausgezeichnet.

Auch international haben sich die „BoSy“ einen Namen gemacht: Mit Konzertreisen nach Israel, Österreich, Estland, in die Niederlande sowie die USA konnte das Orchester ebenso überzeugen wie durch regelmäßige Auftritte im Rahmen der Ruhrtriennale. Ihre zunächst in der Bochumer Jahrhunderthalle gezeigte, international gefeierte Produktion von Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“ präsentierten die Bochumer Symphoniker auf Einladung des Lincoln Center Festivals anschließend auch in New York.

Im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 waren die Bochumer Symphoniker in zahlreiche Projekte eingebunden: Sie leisteten unter anderem einen umfangreichen Beitrag zum Henze-Projekt, waren Teil der Aufführung von Gustav Mahlers „Sinfonie der Tausend“ unter Lorin Maazel und begleiteten bei der Abschlussveranstaltung des „Day of Song“ als Stadionorchester „auf Schalke“ in Gelsenkirchen über 65.000 Chor-Sänger.

Höchsten musikalischen Anspruch, Flexibilität und Innovationsfreude bewiesen die Bochumer Symphoniker auch bei zahlreichen Cross-Over-Projekten – so begleitete das Orchester den britischen Weltstar Sting während seiner „Symphonies“-Welttournee auf sieben Stationen in Deutschland und der Schweiz. Auch im TV überzeugten die BoSy: In der „Harald Schmidt Show“ auf SAT1 vertrat das Orchester souverän die Studioband und nutzte den viel beachteten Auftritt dazu, das Image klassischer Musik überzeugend zu verjüngen.

Für das britische Label ASV hat das Orchester das Gesamtwerk des deutschen Spätromantikers Joseph Marx eingespielt; die zweite CD dieser Reihe, „Orchesterlieder“, wurde für einen Grammy nominiert. Kürzlich stand unter anderem die Einspielung von Mahler-Liedern mit dem Tenor Christoph Prégardien auf dem Programm.

Manuel Nawri, Dirigent

Manuel Nawri war nach dem Studium in Freiburg und Odessa Stipendiat der Internationalen Ensemble Modern Akademie, Dirigent bei der impuls Akademie von Klangforum Wien und „Conducting Fellow“ beim Tanglewood Music Festival. Als Assistent arbeitet er mit Peter Eötvös, Stefan Asbury und Susanna Mälkki. Manuel Nawri dirigiert Ensembles wie Ensemble Modern, Ensemble

musikFabrik, Kammerensemble Neue Musik Berlin, Ensemble Mosaik, Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Elision Ensemble, Basel Sinfonietta und Orchester wie die Bochumer Symphoniker und die Brandenburger Symphoniker. Er tritt auf bei Festivals wie Salzburg Biennale, Lucerne Festival, Warschauer Herbst, Festival d’automne Paris, Israel Festival, Melbourne International Festival, Tchechov Festival Moskau sowie in Bergen, Reykjavik, Shanghai, Hong Kong, Beijing, Seoul, Tallinn und Brisbane. Er leitet Radioaufnahmen an den großen deutschen Rundfunkanstalten sowie in Österreich, der Schweiz, Frankreich, Korea, Australien, den USA und dirigierte über 220 Uraufführungen.

Manuel Nawri ist musikalischer Leiter der „Neuen Szenen“ an der Deutschen Oper Berlin und Professor an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.

**26.10.
2013**

**Samstag | 11:00 Uhr
Essener Dom**

€ 16

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenztes
Kontingent).

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 12:15 Uhr.

„GLORIA“

Veronika Winter, Sopran
Constanze Backes, Sopran
Beat Duddeck, Alt
Rolf Ehlers, Alt
Georg Poplutz, Tenor
Nils Giebelhausen, Tenor
Thilo Dahlmann, Bass
Markus Flaig, Bass
Folkwang Vokalensemble
Johann Rosenmüller Ensemble
Jörg Breiding, Dirigent

Heinrich Schütz

(1585 – 1672)

„Herr, unser Herrscher“, SWV 27
(ca. 1615 – 19)

Giovanni Gabrieli

(1557 – 1612)

„Plaudite, psallite“

Erik Mikael Karlsson

(* 1967)

„Intensities and interludes“
(1998)

Gregorio Allegri

(1582 – 1652)

„Miserere mei, Deus“ (ca. 1638)

Gordon Kampe

(* 1976)

„Mondbeschreibungen“ für
sechs Solostimmen, gemischten
Chor, Ensemble und Zuspieldungen
(Uraufführung)

Auftragswerk der Philharmonie
Essen, gefördert vom Ministerium
für Familie, Kinder, Jugend, Kultur
und Sport des Landes Nordrhein-
Westfalen.

Claudio Monteverdi

(1567 – 1643)

„Gloria a 7“ (1641)

Heinrich Schütz

„Halleluja! Lobe den Herrn
in seinem Heiligtum“, SWV 38
(ca. 1615 – 19)

Ohne Pause.



Essener Dom

Musik wird Architektur

Schon Mitte des 15. Jahrhunderts wurde die italienische Handelsmetropole Venedig auf dem Gebiet der Künste als das „nuovo paradiso“ gepriesen. In der Lagunenstadt wirkten berühmte Maler wie Tizian, Tintoretto und Veronese. Und auf dem Gebiet der Musik hatte sich die spektakuläre Basilika San Marco zum bedeutenden Zentrum entwickelt. Denn hier waren nicht nur namhafte Kapellmeister wie Adrian Willaert, Giovanni Gabrieli und zu Beginn des 17. Jahrhunderts Claudio Monteverdi tätig. Mit ihren Vokalwerken verwandelten sie den Innenraum in eine akustische Experimentierbühne. Dank der gegenüberliegenden Orgeltribünen konnten etwa nun die räumlich voneinander getrennten Chöre miteinander dialogisieren. Zudem wurden dramatische Effekte wie Echowirkungen genutzt. Begleitet von Instrumentalgruppen, eroberte die Mehrchörigkeit bis in die hintersten Nischen und bis hinauf zu den Galerien den gesamten Klangraum. Kein Wunder, dass auch diese Revolution auf dem Gebiet der Raumklänge bald jenseits der Alpen von sich reden machte. Und so nahmen auch deutsche Komponisten den beschwerlichen Weg über die Alpen auf sich, um aus allererster Hand die Errungenschaften dieser venezianischen „nuova musica“ vermittelt zu bekommen.

Einer der ersten Venedig-Pilger war der oft als Vater der deutschen Musik bezeichnete **Heinrich Schütz**. 1609 brach er mit 24 Jahren auf, um sein kompositorisches Handwerk von Grund auf zu erlernen. Und Schütz hatte gleich das große Glück, in Giovanni Gabrieli nicht nur seinen Herrn und Meister zu finden. Schütz wurde sofort sein Lieblingsschüler. Als Gabrieli 1612 verstarb, vermachte er ihm einen wertvollen Ring. Im Gegenzug widmete Schütz 1629 seine bedeutsame Vokalkonzert-Sammlung „Symphoniae Sacrae I“ dem geistigen Vater mit den Worten: „Gabrieli, unsterbliche Götter, welch ein Mann.“ Der Einfluss des venezianischen Stils hatte sich aber bereits zehn Jahre zuvor in Schütz’ „Psalmen Davids“ niedergeschlagen. Aus dieser Sammlung, die 26 mehrchörige, instrumental eingefärbte Psalmvertonungen umfasst, stammen auch die beiden zu hörenden Motetten **„Herr, unser Herrscher“**, SWV 27 und **„Halleluja! Lobe den Herrn in seinem Heiligtum“**, SWV 38. Und wie Schütz auch mit dem musikalischen Affektreichtum sowie der Klangstaffelung an sein großes Vorbild angeknüpft hat, mag **Gabrielis** festliche, zwölfstimmige Mottete **„Plaudite, psalite“** für drei Chöre verdeutlichen.

Bei seinem zweiten Venedig-Aufenthalt lernte Schütz 1628 sodann gar **Claudio Monteverdi** kennen, der seit 1613 am Markusdom

das Amt als „magister capellae cantus ecclesiasticus Sancti Marci“ bekleidete. Im Schatten seiner für die Vokalmusik so bahnbrechenden Opern und Madrigalbücher steht heute seine umfangreiche Sammlung aus knapp 40 Einzelstücken, die 1641 unter dem Titel „Selva morale e spirituale“ veröffentlicht wurde. Und von Madrigalen über Motetten und Messen bis hin zur doppelchörigen Psalmvertonung gibt dieses Konvolut eine kaum zu überbietende Übersicht in das kompositorische Spektrum jener Epoche. So ist das **„Gloria a 7“** ein Paradebeispiel für den von Gabrieli geprägten und von Monteverdi zur höchsten Blüte ausgearbeiteten „Stile concertato“, bei dem der Chor, die Vokalsolisten sowie die Instrumentalisten virtuos miteinander konzertieren.

Bevor es aber nicht nur geographisch, sondern auch zeitlich in ganz andere sakrale Klangräume geht, verweilt man für einen Augenblick noch für ein weiteres Meisterwerk im 17. Jahrhundert. Und mit **Gregorio Allegris** berühmtem **„Miserere mei, Deus“** betritt man heilige römische Hallen. Von wahrscheinlich 1662 bis 1870 erklang diese polyphone Psalmodie jährlich in der Karwoche in der Sixtinischen Kapelle. In einem steten Wechsel befinden sich da die beiden vier- und fünfstimmigen Chöre. Und jeder Ohrenzeuge, von Mozart über Goethe bis hin zu Mendelssohn Bartholdy verfielen auf Anhieb

diesem musikalisch weltentrückten Wunderwerk, das damals nahezu ausschließlich von Kastraten gesungen wurde.

In meditativ völlig andere Sphären ist fast vier Jahrhunderte später der schwedische Komponist **Erik Mikael Karlsson** mit „**Intensities and interludes**“ aufgebrochen. 1998 wurde es im Rahmen des Berliner Festivals „Inventionen“ in der Parochialkirche uraufgeführt. Der Spezialist für Computermusik stellt in diesem textlosen, elektro-akustischen Werk den Atem in den Mittelpunkt, der „im abstrakten Sinne des Wortes aus Ein- und Ausatmen, aus Kontraktionen und Dehnungen“ besteht. In radikaler Slow Motion bewegen sich so ätherische Stimmen durch ein zartes, geisterhaftes und doch ungemein spannungsvoll flimmerndes Geräuschenetz.

Solche völlig unbekanntenen Sound-Galaxien sind hingegen dem in Essen lebenden und arbeitenden Komponisten **Gordon Kampe** eher fremd. Kampe sucht und findet mit viel Fantasie seine Anregungen vielmehr in einer fürs Menschliche erreichbaren Nähe. Und dazu gehört seit einigen Jahren auch unser Erdtrabant. Mit dem Mond hat sich Kampe bereits in manchem Kammermusik- und Vokalwerk beschäftigt. Wobei für ihn stets der inspirierende Startschuss ein kleiner Erlebnisbericht vom Apollo 11-Astronauten Buzz Aldrin war, der 1969 kurz nach Neil Armstrong

als zweiter Mensch den Mond betrat. Kampe ist besonders von der starken Kraft fasziniert, die aus Aldrins eigentlich sachlicher Beschreibung spricht: „Als wir landeten, schien die Sonne, der Himmel war samtig schwarz, die Maschinen wurden abgeschaltet und alles war still.“

Diesen lakonischen Satz hat Kampe nun erneut für seine jetzt uraufgeführten, elektro-akustischen „**Mondbeschreibungen**“ vertont. Zudem wird der Text durch Zitate aus der Mondbeschreibung des Astronomen Johannes Kepler sowie aus dem Werk des 1839 verstorbenen Dichters Giacomo Leopardi ergänzt, der seinem „geliebten Mond“ eine wunderschöne Ode gewidmet hat. Bevor man sich aber mit sechs Sängersolisten und -solistinnen, einem vierstimmigen Chor sowie einem von der Besetzung her an die Monteverdi-Zeit erinnernden Instrumentalensemble in Gedanken in einen musikalischen Weltraum aufmacht, gestaltet Kampe diesen zunächst anhand der Akustik des Doms. Dafür hat er im Vorfeld den Klang des nur scheinbar vollkommen stillen Kirchenraums aufgenommen. Und diese Aufnahmen bilden das Ausgangsmaterial für die elektronischen Zuspelungen direkt zu Beginn des Stückes. „Erst nach und nach wird deutlich“, so Kampe, „dass es sich um verschiedene akustische Räume handelt. So werden die Raumaufnahmen beispielsweise transponiert und

vorsichtig verändert. Darüber hinaus bilden sie zugleich – durch computergestützte Analyseverfahren – den Ausgangspunkt für die Harmonik des gesamten Stückes: Der Raum wird so nicht nur Aufführungsort, sondern ist zugleich wesentlicher Bestandteil des kompositorischen Materials.“ Vom Konzept her knüpft Kampe da an eine Motette des großen franko-flämischen Tonsetzers Guillaume Dufay an. Immerhin soll Dufays Motette „Nuper rosarum flores“, die er 1436 anlässlich der Weihe des Domes in Florenz schrieb, vom Aufbau und den Proportionen her ein musikalisch genaues Abbild des Kirchenraums vom Langhaus bis zur Kuppel sein. So wird Musik zu Architektur – und umgekehrt. Guido Fischer

Veronika Winter, Sopran

Veronika Winter wurde in Limburg an der Lahn geboren, wo sie zunächst im Domchor sang. Nach dem Studium von Musikwissenschaft und Romanistik in Erlangen und Gesang bei Norma Lerer in Nürnberg erhielt sie ihre umfassende sängerische Ausbildung an der Musikhochschule Heidelberg/Mannheim bei Eva-Maria Molnar. Weitere Studien führten sie zu Karlheinz Jarius und Barbara Schlick.

Das vorrangige Interesse Veronika Winters gilt der Interpretation Alter Musik. Hier arbeitete sie mit verschiedenen Ensembles und Dirigenten wie Françoise Lasserre, Hermann Max, Frieder Bernius, Hans-Christoph Rademann, Ludger Rémy und Philippe Herreweghe zusammen.

Constanze Backes, Sopran

Constanze Backes, geboren in Bochum, studierte in Essen und London. Seit ihrem Examen 1993 in London arbeitet sie im Bereich Alte Musik. So sang sie bei den Göttinger Händelfestspielen Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ unter Nicholas McGegan und im Festspielhaus Baden-Baden Bachs „h-Moll-Messe“ unter Thomas Hengelbrock. 2009 hat sie mit Ludger Rémy Vokalmusik von Friedrich Wilhelm Zachow einge spielt. 2012 sang sie bei den Regensburger Tagen für Alte Musik in einer Oper von Joseph Schuster.

Constanze Backes erteilt zudem Kinderstimm-bildung an der Dortmunder Chorakademie und unterrichtet beim Düsseldorfer „Singpause“-Projekt an Grundschulen.

Beat Duddeck, Alt

Beat Duddeck studierte Mathematik und Physik in Stuttgart und Hannover sowie Gesang an der Musikhochschule Köln bei Prof. Kobeck, wo er mit Konrad Junghänel und Rudolf Ewerhard Interpretation und Aufführungspraxis von Renaissance- und frühbarocker Musik erfahren konnte. Operaufführungen führten ihn bis nach München und Wien.

Heute ist er ein gefragter Altist im Oratorien-fach mit Schwerpunkt bei Musik des Barocks und der Klassik. So sang er Bachs Passionen in Israel und Kopenhagen. Beat Duddeck tritt mit renommierten Ensembles wie der Innsbrucker Hofkapelle und dem Gesualdo Consort Amsterdam auf. Seit 1986 ist er Mitglied des Orlando di Lasso Ensembles.

Rolf Ehlers, Alt

Der gebürtige Wiesbadener Rolf Ehlers studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Italienisch in Freiburg und Cremona. Als Sänger wirkt er in professionellen Kammerchören wie dem Balthasar-Neumann-Chor, dem Kammerchor Stuttgart, dem

Schweizer Kammerchor und ChorWerk Ruhr mit. Solistisch tritt er mit Ensembles für Alte Musik wie La Chapelle Rhénane und dem Dufay-Ensemble auf.

Rolf Ehlers ist Geschäftsführer der Camerata Vocale Freiburg und führt mit zwei Kompagnons einen Verein zur Beratung freiberuflicher Musiker. An der Freiburger Musikhochschule und dem Institut für Sprachen und Wirtschaft Freiburg hat er Lehraufträge für Musikmanagement.

Georg Poplutz, Tenor

Der im westfälischen Arnsberg aufgewachsene Georg Poplutz gehört inzwischen zu den gefragtesten Oratorienären seiner Generation. Ausgebildet u. a. bei Berthold Possemeyer und Christoph Prégardien, konzertiert er regelmäßig bei namhaften Festivals und in bedeutenden Konzerthäusern und Kirchen in Deutschland und Europa. Poplutz singt im Johann Rosenmüller Ensemble von Arno Paduch, in der Himmlischen Cantorey sowie in Konrad Junghänels Cantus Cölln und wirkt seit 2012 mit an der Heinrich-Schütz-Gesamtaufnahme mit Hans-Christoph Rademann. Eine erfolgreiche Zusammenarbeit im Liedfach verbindet ihn seit einigen Jahren mit dem Pianisten Hilko Dumno.

Nils Giebelhausen, Tenor

Nils Giebelhausen studierte Gesang bei Hanno Blaschke (München), Anna Maria Castiglioni (Mailand) und Wilfried Jochens (Hamburg). Meisterkurse bei Barbara Schlick ergänzten seine Ausbildung. Als Zwanzigjähriger war er Preisträger beim Gesangswettbewerb des Deutschen Tonkünstlerverbands.

1998 gab der Tenor in Rimini sein Operndebüt in einer Barockoper von Antonio Draghi. Im Frühjahr 2000 wirkte er an der Bayerischen Staatsoper München in Monteverdis „Orfeo“ als Pastore mit. Nils Giebelhausens besonderes Interesse als Oratorientenor gilt Bachs Oratorien und Passionen. Konzertreisen führten ihn bisher ins europäische Ausland sowie nach Kanada und Japan.

Thilo Dahlmann, Bass

Thilo Dahlmann studierte Gesang bei Ulf Bästlein, Berthold Schmid, Guido Baehr und Wolfgang Millgramm an der Folkwang Universität der Künste Essen. Sein Konzertexamen legte er 2007 mit Auszeichnung ab. Wichtige Impulse erhält er durch die Zusammenarbeit mit Roland Hermann. Beim Landesgesangswettbewerb Nordrhein-Westfalen gewann er den ersten Preis.

In der Spielzeit 2006/07 war Thilo Dahlmann Mitglied des Internationalen Opernstudios des

Zürcher Opernhauses. Er gastierte u.a. an der Deutschen Oper am Rhein, den Wuppertaler Bühnen und am Theater Koblenz.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit ist er Dozent für Gesang an der Musikhochschule Köln, Standort Wuppertal.

Markus Flaig, Bass

Markus Flaig kam über die Orgel zur Musik und über ein Schul- und Kirchenmusikstudium zum Gesang.

Konzertreisen führten den Bassbariton durch ganz Europa, nach Kolumbien, Mexiko und Korea, für eine Tournee unter Masaaki Suzuki nach Japan und zuletzt für Aufführungen der h-Moll-Messe mit dem Thomanerchor Leipzig nach Brasilien, Uruguay und Argentinien. Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen zeugen von seinem breit gefächerten Repertoire, das von der Renaissance über die Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis hin zu zeitgenössischer Musik reicht.

2004 wurde Markus Flaig Preisträger des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs Leipzig.

Folkwang Vokalensemble

Das Folkwang Vokalensemble wurde im Oktober 2009 von Prof. Jörg Breiding gegründet. Es ging

aus dem Konzertchor der Folkwang Universität der Künste hervor. Die jungen Sänger sind Studierende oder Absolventen der Folkwang Universität der Künste und haben Lehramt Musik, Kirchenmusik oder Gesangspädagogik studiert. Alle Ensemblemitglieder können zudem auf umfangreiche Chorerfahrung zurückblicken. So sangen sie z. B. bei den Essener Domsingknaben, im Mädchenchor am Essener Dom oder im Landesjugendchor NRW und konnten größtenteils auch schon solistische Aufgaben übernehmen.

Das Repertoire umfasst geistliche und weltliche Werke von der Renaissance bis zur Moderne sowie Traditionals, Volkslieder, Close-Harmony- und Pop-Arrangements. Das Ensemble hat mit großem Erfolg an Meisterkursen bei Peter Philips und den Tallis Scholars sowie dem Hilliard Ensemble im Rahmen der Internationalen A-cappella-Wochen in Hannover teilgenommen. Der Auftritt des Folkwang Vokalensembles beim „!Sing Day of Song“ im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 wurde live auf WDR 3 übertragen.

Die künstlerische Leitung des Folkwang Vokalensembles liegt bei Prof. Jörg Breiding, der seit dem Jahr 2005 Professor für Dirigieren/Chorleitung an der Folkwang Universität der Künste ist.

Johann Rosenmüller Ensemble

Das Johann Rosenmüller Ensemble wurde 1995 von Arno Paduch in Leipzig gegründet. Seitdem hat das Instrumentalensemble zahlreiche Konzerte gegeben, u.a. beim Rheingau Musikfestival, der Ansbacher Bachwoche, den Händelfestspielen in Halle/Saale, dem MDR Musiksommer, dem Rheinisch-Westfälischen Musikfest, dem Hohenloher Kultursommer, den Leipziger Bachtagen, den Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen in Bad Köstritz und Weißenfels, den Arolser Barockfestspielen und den Aschaffener Bachtagen. Auftritte führten das Ensemble zudem nach Italien, Tschechien, Polen, Österreich und in die Schweiz.

Die CD-Aufnahmen des Johann Rosenmüller Ensembles haben in deutschen und internationalen Fachzeitschriften hervorragende Kritiken erhalten. Im Mittelpunkt der Ensemblearbeit steht die Wiederaufführung unbekannter Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei größter Wert auf authentische Interpretation durch gründliches Quellenstudium und das Spielen auf Kopien von Originalinstrumenten gelegt wird. Namensgeber ist Johann Rosenmüller, bedeutendster deutscher Komponist der Generation zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, von seinen Zeitgenossen gerühmt als „alpha et omega musicorum“.

Jörg Breiding, Dirigent

Jörg Breiding, 1972 in Hannover geboren, studierte dort Schulmusik, Gesangspädagogik und Germanistik. Seine Ausbildung ergänzte er durch Unterricht in Chor- und Orchesterdirigieren bei Prof. Gerd Müller-Lorenz (Lübeck) und Prof. Heinz Hennig (Hannover).

2002 übernahm er von Hennig die Leitung des Knabenchors Hannover. Von 1998 bis 2005 unterrichtete Jörg Breiding Chorleitung an der Musikhochschule Lübeck. Seit 2005 ist er Professor für Dirigieren/Chorleitung an der Essener Folkwang Universität der Künste.

Breidings Einspielungen geistlicher Vokalmusik von Andreas Hammerschmidt (2006) und neuer Kantaten zum Kirchenjahr (2010) mit dem Knabenchor Hannover wurden mit dem „ECHO Klassik“ ausgezeichnet.

**26.10.
2013**

HYBRIDE MUSIK FÜR MENSCH UND MASCHINE

Samstag | 15:30 Uhr
Alfried Krupp Saal

€ 16

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

15:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch Thomas
Neuhaus, Dirk Reith und
Günter Steinke mit
Ensemble,
16:00 Uhr Konzert.

Eine Veranstaltung der
Philharmonie Essen in
Kooperation mit der
Folkwang Universität der
Künste. Gefördert von der
Kulturstiftung des Bundes.

Konzertende
gegen 18:00 Uhr.

Katia Guedes, Stimme
Lesley Olson, Soloflöte
Alexandre Babel, Schlagzeug
Kammerensemble Neue Musik Berlin
Titus Engel, Dirigent
Dirk Reith, Thomas Neuhaus,
Günter Steinke, Masahiro Miwa,
Roland Pfrengle, Klangregie
Michael Schlappa, Bildregie

Dirk Reith (* 1947)
Thomas Neuhaus (* 1961)
Günter Steinke (* 1956)
„Essener Trilogie“ für Sound Box,
StringThing, Talking Machine,
24 Piece Percussion, Installation,
Schlagzeug, Ensemble, Modulatoren
und elektronische Klangerzeuger
(Uraufführung)
Farben übermalt mit Maschinen
Manic He Chain Me
als wenn ...

Tom Johnson (* 1939)
„Two pieces for the 24 Piece
Percussion Installation“ (1995)

Masahiro Miwa (* 1958)
„hitonokiesari (people vanish)“
für Singing Machine, Ein Ton und
neun Musiker (Uraufführung)

Pause

Schaun Tozer
„All Change“ für Flöte und Flute
Playing Machine (1982)

Roland Pfrengle
(* 1945)
„Projektionen – Technologie und
Empfindung“ für Talking Machine,
StringThing, 24 Piece Percussion
Installation, Stimme, Flöte,
Perkussion, Ensemble und Live-
Elektronik (Uraufführung)

Die „24 Piece Percussion Installation“ und
die „Flute Playing Machine“ sind im Besitz
der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für
Moderne Kunst, Fotografie und Architektur,
die freundlicherweise die Objekte zur
Verfügung gestellt hat.

Hybride Musik für Mensch und Maschine

Was fasziniert an Musik, die aus Maschinen klingt und was unterscheidet sie von menschlich produzierten Klängen? Das Projekt „Hybride Musik“ geht dieser Frage nach und lässt in einem einzigartigen Mensch-Maschine-Ensemble das renommierte Kammerensemble Neue Musik Berlin und drei Solisten auf sechs Musikmaschinen und eine Musikinstallation des englischen Künstlers Martin Riches treffen, dessen Arbeiten normalerweise in Ausstellungen zu sehen und zu hören sind. Während des gemeinsamen Konzertes kommen Werke zur Aufführung, die eigens für eine solche Besetzung komponiert wurden. Die Komponisten behandeln in ihren Stücken die Thematik des Gegenübers von Musik und Technologie und die Funktion der Maschinen in der Musik auf je eigene Weise: Teils korrespondieren die Musiker mit den Maschinen, widersprechen ihnen oder imitieren gar ihre Eigenschaften und Funktionen. Die Maschinen werden im Gegenzug „humanisiert“, spielen zu schnell oder zu sanft. Der ironische Aspekt dieses Zusammentreffens kulminiert in den Musikmaschinen von Riches, die zwar auf der Automatentechnik des 18. Jahrhunderts beruhen, jedoch durch moderne Computertechnologie gesteuert werden. Ihre Ästhetik

resultiert ausschließlich aus ihrer sichtbaren Funktion, nichts ist beschönigend hinzugefügt – eine etwas andere Art von Technik als die unserer Konsumwelt.

Dirk Reith / Thomas Neuhaus / Günter Steinke „Essener Trilogie“

Die „Essener Trilogie“ ist ein dreisätziges Werk, das von drei Essener Komponisten geschrieben wurde. Es beginnt mit dem Satz, überschrieben mit dem Titel „Farben übermalt mit Maschinen“ von Dirk Reith, der Mittelsatz „Manic He Chain Me“ ist von Thomas Neuhaus und der Schlusssatz „als wenn ...“ von Günter Steinke. Alle drei Komponisten befassen sich mit dem Spannungsfeld zwischen einem Ensemble, den Musik-Maschinen von Martin Riches und elektronischen Modulatoren.

Farben übermalt mit Maschinen

„Seitdem ich mich mit elektronischer Musik beschäftige, ist der Parameter Klangfarbe besonders wichtig in fast all meinen Kompositionen. Die Komposition ‚Farben übermalt mit Maschinen‘ basiert auf Schönbergs Opus 16 Nummer 3. Harmonik und rhythmische Gestalten sind ent-

nommen aus dieser Komposition und werden im Verlauf des Stückes zunehmend transformiert, quasi wird Schönbergs op. 16 Nummer 3 weitergedacht in unsere Zeit, in der mechanische Instrumente aufs Engste verbunden sind mit elektronischen Klangerzeugern. Bei der Komposition handelt es sich aber nicht etwa um eine Kontrafaktur, sondern ich nutze Schönbergs Komposition eher als eine Art Materialdepot. Übermalungen im musikalisch-akustischen Sinne erfolgen durch die Hinzufügung von drei Musikmaschinen: den ‚24 Percussion Pieces‘, der Doppelmaschine ‚String-Thing‘ und der manuell gespielten ‚Sound Box‘ des Künstlers Martin Riches, wie auch durch den Einsatz von live-elektronischen Mitteln.“ (Dirk Reith)

Manic He Chain Me

„Die Aufführungssituation, in der Musiker mit (elektronisch gesteuerten) mechanischen und elektronischen Maschinen zusammen Musik machen, legt unweigerlich eine Reflektion über das Verhältnis von Menschen und Maschinen nahe. In diesem Stück wird der maschinelle Aspekt durch rhythmisch-repetitive Strukturen besonders herausgestellt. Der sich daraus ergebende Eindruck von Rastlosigkeit kann schon etwas Manisches bekommen ...“ (Thomas Neuhaus)

als wenn ...

„Diese Musikmaschinen arbeiten, als kämen sie aus einer anderen Zeit, in der die Mechanik unser Weltbild bestimmte, als hätten sie doch etwas Menschliches, wie es beispielsweise in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Der Sandmann‘ vor fast 200 Jahren auf schauerliche Weise beschrieben wird. Sie spielen mit den Ensemblemusikern, als wenn es Maschinenmenschen gäbe ...“ (Günter Steinke)

Tom Johnson „For the 24 Piece Percussion Installation“

Die 24 Klangobjekte sind in gleichen Abständen auf ein einhundert Meter langes Kabel verteilt. So ist es möglich, sie um die Zuhörerschaft herum zu positionieren. Obwohl die Installation schon 1986 erbaut wurde, ist dies das erste Mal, dass sie in ihrer maximalen Ausdehnung gezeigt wird und das erste Mal als Teil eines Konzertes. Die Komposition zeigt Tom Johnsons Interesse an absolut logischen Sequenzen; die lineare Anordnung der Objekte ist ein idealer Weg, diese Vorgehensweise zu demonstrieren. Tom Johnson schrieb acht Stücke für diese Installation.

Masahiro Miwa „hitonokiesari (people vanish)“

„hitonokiesari‘ (Menschen verschwinden) ist ein Ritual und ein Denkmal. Der angesehene Dichter Sadakazu Fujii wurde durch den Komponisten beauftragt, die Geschichte von ‚hitonokiesari‘ und ein entsprechendes Gedicht zu schreiben. Kurz gefasst beschreiben sie, wie ein abgelegener Stamm auf einer Insel im Norden von Japan als Strafe für die Arroganz der Menschheit durch das Feuer der Götter zerstört wurde.

‚hitonokiesari‘ besteht aus zwei Sätzen, die durch einen kurzen Übergang verbunden sind. Die Silben des Gedichts sind genau in Tonhöhen mit Glissando-Verzierungen übersetzt. Diese werden im ersten Satz von einem Quintett gespielt, begleitet von vier Schlagzeugern, die Konsonanten-Röhren (consonant pipes) spielen. Zum Ton einer einzigen ‚Ein-Ton‘-Pfeife spricht die ‚Singing Machine‘ dann die sieben Vokale von hi-to-no-ki-e-sa-ri: i - o - o - i - e - a - i.

Für den zweiten Satz wurde das Gedicht übertragen auf die ‚Singing Machine‘, wobei die vier Schlagzeuger wieder die entsprechenden Konsonanten liefern, durch den Bordunklang von ‚Ein Ton‘ unterstrichen.“ (Masahiro Miwa)

Schaun Tozer „All Change“

Die Flute Playing Machine, von 1979 bis 1982 gebaut, war Martin Riches‘ erste automatische Musikmaschine. Schaun Tozer hatte einen Artikel von Jasia Reichardt in einer Londoner Kunstzeitschrift über die Maschine gelesen. Daraufhin schrieb er „All Change“, ohne die Maschine gesehen zu haben. Dennoch ist es eines seiner am häufigsten aufgeführten Stücke. Die wichtigen Parameter Tempo („as fast as possible“) und Anzahl der Wiederholungen eines jeden Abschnitts wurden bestimmt durch den Flötisten Eberhard Blum und auf einer graphischen Musikrolle fixiert. Die Kommunikation mit der Maschine wird visuell gestützt durch eine kleine LED am Notenständer. Die Komposition wurde bisher von drei verschiedenen Musikern gespielt. Lesley Olson hat das Stück neu erarbeitet und ist als Teil dieses unsymmetrischen Duos zu hören.

Roland Pfrengle „Projektionen – Technologie und Empfindung“

„Projektionen“ zeigt Übertragungen verschiedener Art und verschiedenen Ausmaßes. Die Musikmaschinen sind eingebettet in eine Landschaft verschiedener Farben und Abhängigkeiten. Sprache

wird verändert durch eine sprechende Maschine. Die maschinelle Sprache ihrerseits wird imitiert von Musikinstrumenten, indem diese die Sprachrhythmen und die feinen Tonintervalle der Maschine übernehmen. Ein häufiges Prinzip der Kompositionsweise von „Projektionen“ ist die Vergrößerung eines Gegenstandes durch seine Projektion, hierdurch entstehen je nach Stärke zunehmende Veränderungen, im Extremfall Verfälschungen des Objekts. So wird das Schwingungsverhalten von Gong und Tamtam projiziert auf eine Streichklangmaschine und auf die raumfüllenden 24 Percussion Pieces. Die Spektralkanäle von Gong- und Tamtamklängen und des Klangs eines einfachen Bleches werden auf ein Instrumentalensemble übertragen und bilden dessen mikrotonale Skalen.

Weitere Aspekte von „Projektionen“:

Der Gong wird mit Tamtamspektren moduliert. Das Tamtam wird mit Gongspektren moduliert. Temporäre elektroakustische Verstärkung von Instrumenten und Maschinen dient als Projektion. Überdimensionierter Nachhall des Ensembleklanges wirkt als Projektion in den Raum. Die Soloflöte konzentriert ihr Spiel auf sprachlich-struktural orientierte Teile als Gesprächspartne-

rin der Talking Machine. Sie steuert dominierend die Maschine durch ihren Klang, wird aber bisweilen selbst zur Maschine. Die Sprechmaschine bekommt menschliche Züge wie Verletzlichkeit, Versagen, aber auch Dominanz in metrischen Passagen – Projektionen.

Die klangorientierten Momente werden repräsentiert durch die drei Klangquellen Gong, Tamtam und Klangblech. Unterstützt durch die Solostimme bilden sie eine Klangwelt, die den mechanischen Klangmaschinen gegenüber gestellt sind mit Anklängen an asiatische Kulturen, aus deren Kreis die Klangquellen Gong und Tamtam stammen.

Ein auch ironisches gedachtes Spiel mit Mensch, Maschine und Klang beginnt.

Texte zusammengestellt von Dirk Reith

Katia Guedes, Stimme

Geboren in Santo André, Brasilien, lebt Katia Guedes heute in Berlin. Sie studierte Oboe und Gesang an der Universität des Staates São Paulo. Ein Stipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung ermöglichte ihr ein Gesangsaufbaustudium an der Stuttgarter Musikhochschule sowie bei Inge Uibel an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin. Meisterkurse führten sie zu Ileana Cotrubas und Elio Battaglia.

Ihr künstlerischer Schwerpunkt liegt beim zeitgenössischen Musiktheater. So wirkte sie u. a. bei den Uraufführungen „zwei etagen, keine treppe“ und „die architektur des regens“ von Klaus Lang, „La philosophie dans le labyrinthe“ von Aureliano Cattaneo sowie „Der Sonne entgegen“ von Lucia Ronchetti mit.

Lesley Olson, Soloflöte

Lesley Olson, geboren in Chicago, studierte Querflöte und Komposition an der University of Illinois, wo sie den Bachelor of Music with honors erhielt und mit einer Arbeit über die Pädagogik der zeitgenössischen Flötenmusik promovierte. Weitere Impulse in Bezug auf moderne Musik und Improvisation erhielt sie bei Kursen mit Robert Dick, Heinz Holliger, István Matuz und Jon Rose.

Als Flötistin ist Lesley Olson auf Konzertreisen durch Europa und den USA bis Japan und

Südamerika aufgetreten. Seit 2011 lehrt sie an der Essener Folkwang Universität der Künste Improvisation im Instrumentalunterricht und in Projektarbeit. In der Philharmonie Essen arbeitet sie im Bereich Konzertpädagogik.

Alexandre Babel, Schlagzeug

Alexandre Babel wurde in Genf geboren. Er studierte Schlagzeug am dortigen Musikkonservatorium sowie bei Ben Perowski und Jeff Hirshfield in New York. Babel spezialisierte sich auf zeitgenössische Musik, Improvisation und experimentelle Musik. 2002 gründete er mit Nicolas Field das Drumset-Duo „Buttercup Metal Polish“, mit dem er zahlreiche Tourneen und Projekte durchgeführt hat. Im September 2008 erhielt er eine Gastprofessur am Musikkonservatorium seiner Heimatstadt Genf. Dem Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM) gehört Alexandre Babel seit 2009 an.

Kammerensemble Neue Musik Berlin

Das Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM) steht für die lebendige, aktuelle Musikszene der Metropole Berlin. 1988 von Juliane Klein, Thomas Bruns und weiteren Studenten der Hochschule für Musik Hanns Eisler in der Stadt gegründet, wird es heute von dreizehn Musikerpersönlichkeiten aus Deutschland,

Großbritannien und der Schweiz geprägt. Europaweit sowie in den USA und Südamerika präsentiert das Ensemble Kompositionen, Konzertinstallationen und Konzertprojekte, die in enger Kooperation mit Komponisten, Autoren, Dirigenten, Künstlern und Regisseuren aus aller Welt entstehen. Getragen werden die Programme von der Neugier auf das Unbekannte und der Auseinandersetzung mit wesentlichen Themen der Gegenwart. International bekannt wurde das KNM u. a. durch Gastspiele auf wichtigen europäischen Musikfestivals wie ars musica Brüssel, den Donaueschinger Musiktagen, dem Festival d'Automne Paris, der MaerzMusik, musica Strasbourg, settembre musica Torino, dem Berliner Ultraschall-Festival, den Wiener Festwochen und Wien Modern. Zum Renommee trugen zudem Eigenproduktionen wie „House-Musik“, „space+place“ oder „KNM New Music Spa“ bei. Konzertreisen führten das KNM u. a. ans Teatro Colón in Buenos Aires, in die New Yorker Carnegie Hall und ins Wiener Konzerthaus.



Titus Engel, Dirigent

1975 in Zürich geboren, lebt Titus Engel heute in Berlin. Der studierte Musikwissenschaftler und Philosoph erlernte sein Dirigierhandwerk bei Christian Kluttig an der Hochschule für Musik Dresden. Förderungen des Dirigentenforums des Deutschen Musikrates (2002 – 2005) und als Fellow der „American Academy of Conducting at Aspen“ 2003 ergänzten seine Ausbildung. Ein breites Repertoire erarbeitete er sich als Assistent von Sylvain Cambreling, Marc Albrecht und Peter Rundel.

Titus Engel hat mit renommierten Orchestern sowie führenden Ensembles für zeitgenössische Musik wie Ensemble Modern, Ensemble musikFabrik und ensemble recherche zusammengearbeitet. Seit 2000 leitet er das Ensemble courage in Dresden.

**26.10.
2013**

**Samstag | 19:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35**

jew. zzgl. 10 % System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

19:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ –
Konzerteinführung durch
François-Xavier Roth
mit Orchester,
20:00 Uhr Konzert.

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 22:00 Uhr.

„RITUEL“

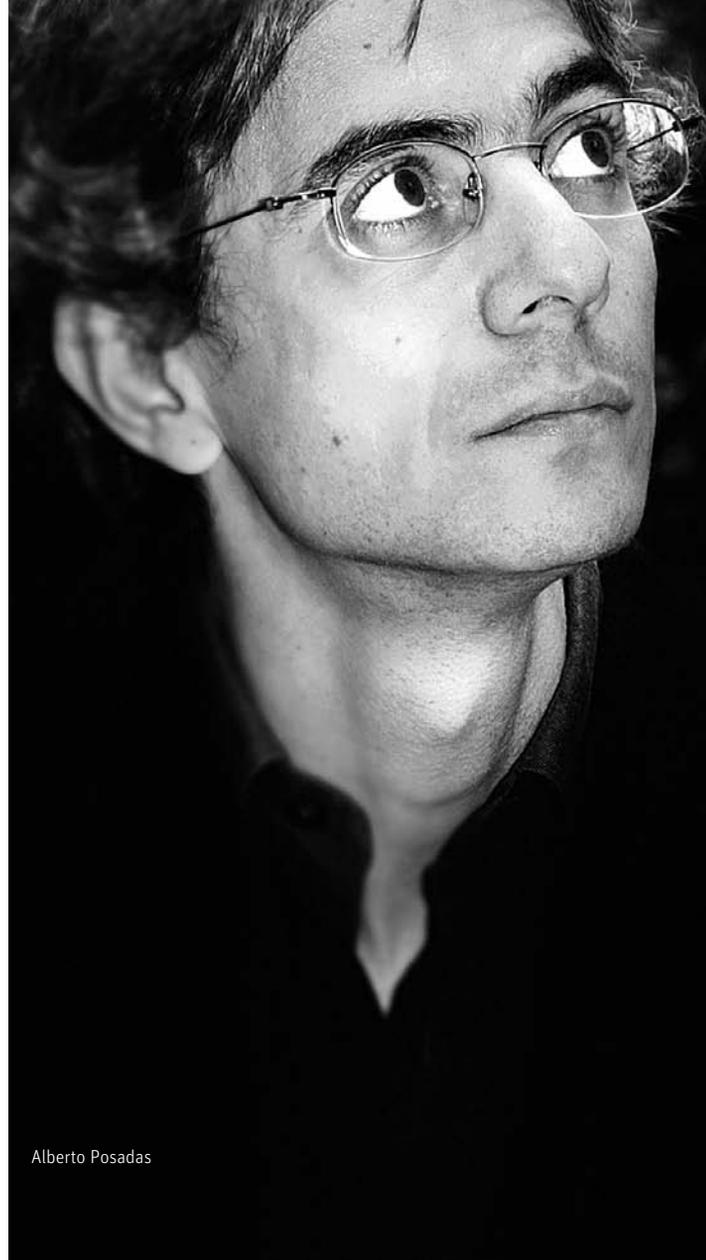
**Martin Fahlenbock, Flöte
Jaime González, Oboe
Shizuyo Oka, Klarinette
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden
und Freiburg
François-Xavier Roth, Dirigent**

Iannis Xenakis
(1922 – 2001)
„Alax“ für drei Instrumentalgruppen
(1985)

Alberto Posadas
(* 1967)
„Kerguelen“ – Tripelkonzert für
Bläsertrio und Orchester (Komposition
der Donaueschinger Musiktage 2013)

Pause

Pierre Boulez
(* 1925)
„Rituel in memoriam Bruno Maderna“
für Orchester in acht Gruppen
(1974/75)



Alberto Posadas

Iannis Xenakis **„Alax“ für drei Instrumentalgruppen**

Für den Klangraum-Architekten Iannis Xenakis war 1985 ein erfolgreiches, aber auch ein enttäuschendes Jahr. Bei der Kölner Uraufführung seines neuen Werks „Alax“ wurde er gefeiert. In seiner Wahlheimatstadt Paris hingegen kam er mit seinen Plänen für den neuen Konzertsaal der Cité de la musique nicht einmal in die Finalrunde des Architekturwettbewerbs. „Mitglieder von Jurys neigen meist dazu, den Durchschnitt zu favorisieren“, meinte Xenakis später dazu. Und diese kleine Spitze war wohl auch auf Pierre Boulez gemünzt, der damals mit in der Jury saß und mit dem ihn auf dem musikalischen Gebiet stets eine eher sachliche Kollegialität verband. So außergerwöhnlich Xenakis' Entwürfe für den neuen Pariser Konzertraum waren (er hatte ihm die Gestalt eines Eimers mit einer auch spiralförmigen Galerie für das Publikum gegeben), so verblüffte er gleichermaßen bei „Alax“ mit der Verteilung dreier identisch besetzter Instrumentalgruppen im Raum.

In Form eines gleichschenkligen Dreiecks positionierte er die Ensembles an die Eckpunkte und schuf über diese Fläche so einen geometrisch streng angelegten Hörraum. Doch wie bereits in seinen epochalen Klangraum-Kompositionen „Terretektorh“ und „Nomos Gamma“ (beide

sind beim „NOW!“-Festival am 17. November zu erleben) befindet sich der Zuhörer auch in „Alax“ inmitten eines dreidimensionalen Klang-Geschehens aus unvorhersehbaren Flugbahnen, gestauchten Gestalten und bedrohlich anschwellenden Kulminationspunkten.

Der Titel „Alax“ stammt aus dem Griechischen und meint so viel wie „Austausch“ bzw. „abwechselnd“. Und für diesen unaufhörlichen Fluss zwischen den drei Instrumentalgruppen hat Xenakis mit u. a. Holz- und Blechbläsern, Schlagzeug sowie Harfe eine von den Klangfarben her facettenreiche Besetzung zusammengestellt, die dem oszillierenden Prozess eine auch schillernd poetische Wirkung verleiht. Aus einem wie flehend daherkommenden Solo der Violine finden die Streicher aller drei Gruppen zusammen, um sich über wilde Glissandi zu verästeln. Die sechs Hörner setzen dazu monströs wirkende Kontraste. Und nach einem kurzen Intermezzo, in dem die Harfe die Zeit regelrecht anzuhalten versucht, nehmen die Überlagerungen der einzelnen Klangsichten sowie die Energie der rhythmischen Pulsation zu. Alles befindet sich in einem kinetischen Zustand und generiert so zwischen den drei Instrumentalgruppen ein nie versiegendes Gespräch, das von harmonischer Einvernehmlichkeit bis zum brutal geäußerten Widerspruch reicht.

Alberto Posadas **„Kerguelen“ – Tripelkonzert für Bläsertrio und Orchester**

Die Inspirationsquellen für sein Schaffen findet der Spanier Alberto Posadas oft in menschlichen Schöpfungen wie der Malerei und in der Architektur wie den ägyptischen Pyramiden. Den überwiegenden Teil aber nehmen bei ihm Naturphänomene ein, die sich in einem dynamischen Prozess der ständigen Veränderung befinden. Eine geographische Formation, die im Laufe von Abermillionen von Jahren nahezu komplett im Meer verschwunden ist, wurde so zum Auslöser für Posadas' jüngste Komposition „Kerguelen“. Hinter dem Titel „Kerguelen“ verbirgt sich das gleichnamige, 3000 Kilometer südöstlich von Australien gelegene, vulkanische Unterwasserplateau im südlichen Indischen Ozean. Dieses Bild von einer riesigen, unsichtbaren Gesteinsmasse, von der heute lediglich ein winziger Teil über die Wasseroberfläche ragt, hat Posadas für sein rund 20-minütiges Stück übernommen, das bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen am 20. Oktober uraufgeführt wurde. Als Tripelkonzert für Bläsertrio und Orchester bezeichnet Posadas „Kerguelen“. Trotzdem ist es kein Konzert im traditionellen Sinne, wie er im Gespräch mit dem Künstlerischen Leiter der Donaueschinger Musiktage, Armin Köhler, betont

hat: „Ich denke an eine Beziehung, bei der die Solisten aus dem Orchester heraus ‚geboren‘ werden, oder – von der anderen Seite betrachtet – das Orchester sich als Basis dieses aufkeimenden Solistenklanges versteht.“

Tatsächlich verzichtet der Komponist auf charakteristische „akrobatische“ Virtuosität konzertanter Formen. Vielmehr befindet sich das so homogen wie möglich spielende Holzbläser-Trio in einem ambivalenten Verhältnis zum Orchester, das die klanglichen Zwischenräume hochkomplex auslotet. Mal agiert es dabei lediglich stützend. Dann wieder übernimmt es Materialien des Trios, um diesem neue inhärente Aspekte abzugewinnen. Bei dieser Art von „Mikroinstrumentation“ oder „generativer Instrumentation“ werden laut Komponist auf der Ebene von Tonhöhen und Klangfarben mikroskopisch kleine Räume gesucht, die sich zwischen den konventionellen Klängen ergeben, für die die Instrumente eigentlich gebaut wurden. „Diese mikroskopischen Materialien, die sich in einem investigativen Prozess anhand der Instrumente ergeben, verwandeln sich in strukturgenerierende Elemente, die ihre eigene Zeitlichkeit erhalten.“ Und diese musikalischen Wucherungen treibt Posadas dann doch zumindest für einen Moment atemberaubend auf die aus dem Orchestermeer herausragende Spitze – wenn er die Trio-

Musiker über die Zirkularatmung mehr als drei Minuten nonstop blasen lässt.

Pierre Boulez „Rituel in memoriam Bruno Maderna“ für Orchester in acht Gruppen

Mit dem italienischen Komponisten und Dirigenten Bruno Maderna war Pierre Boulez seit den 1950er Jahren befreundet, als man bei den „Darmstädter Ferienkursen“ zusammen mit den Kollegen Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen die Neue Musik in eine radikal neue Zukunft führte. Und mit Maderna hatte Boulez 1958 auch „Gruppen“ für drei Orchester von Karlheinz Stockhausen in Köln aus der Taufe gehoben. Im November 1973 verstarb Maderna. Um ihm zu gedenken, schrieb Boulez „Rituel in memoriam Bruno Maderna“ und brachte es am 2. April 1975 in London zur Uraufführung.

Diesem musikalischen Tombeau legte der Franzose damals folgenden Einführungskommentar bei: „In ständigem Wechsel folgen sich gleichsam Psalmverse und Responsorien einer imaginären Zeremonie. Es ist eine Zeremonie der Erinnerung, daher die vielen Wiederholungen immer gleicher Formeln, wobei sich dennoch Umrisse und Perspektiven wandeln. Es ist eine Zeremonie des

Erlöschens, ein Ritual des Verschwindens und Überlebens; so prägen sich die Bilder in die musikalische Erinnerung ein, sind gegenwärtig und abwesend zugleich, in einem Zwischenreich.“

Für dieses musikalische Ritual von Verdichtungen und Auflösungen wählte Boulez einen genauen Bauplan, der sich auch in den im Raum verteilten Instrumentalensembles widerspiegelt. In aufsteigender Besetzungsstärke gibt es sieben Gruppen, denen jeweils ein Schlagzeuger zugeordnet ist. Angefangen von einer Oboe, zwei Klarinetten, drei Flöten über vier Violinen und ein Bläserquintett bis hin zu einem Streichsextett und einem Holzbläser-Septett. Die achte Gruppe besteht hingegen aus vierzehn Blechbläsern, die – gemeinsam mit zwei Perkussionisten – mit oftmals wuchtigen, ernsten Akkordblöcken in das kammermusikalisch ausgedünnte Spiel der einzelnen Gruppen hineinfahren.

Grundlage bildet bei allem eine siebentönige Klangfarbenstruktur, die einen Prozess aus Kontrolle und Freiheit, Strenge und Expressivität auslöst. Während so der Dirigent den Einsatz der einzelnen Gruppen koordiniert, gibt jeder der sieben Schlagzeuger ebenfalls wie ein Dirigent auf den jeweiligen Klanginseln einen völlig eigenen, rhythmischen Puls vor. Doch aus diesem zwischen Synchronizität und Asynchronizität pendelnden



Pierre Boulez

Gewebe entsteht eine beschwörende Kraft und eine dramatische Spannung, die gerade über das umfangreich besetzte Schlagzeug eine Art fernöstliche Aura besitzt. Zum Ende lassen sodann die Blechbläser geradezu archaisch schmucklos den unisono gespielten Ton „Es“ im Nichts versiegen – als endgültiges Zeichen einer endgültig von der Musikwelt gegangenen Lichtgestalt der Neuen Musik.

Guido Fischer

Martin Fahlenbock, Flöte

Martin Fahlenbock gehört seit 1992 dem ensemble recherche an, seit 2006 auch als Mitglied der Geschäftsführung. Als Solist trat er u. a. mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin sowie dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg auf. Fahlenbock ist regelmäßig Jurymitglied bei internationalen Kompositionswettbewerben wie „ad libitum“ in Stuttgart und dem vom Wiener Konzerthaus ausgerichteten „Towards the Next 100 Years“. Seit der Gründung 2003 ist er mitverantwortlich für die von ensemble recherche und Freiburger Barockorchester jährlich veranstaltete Ensemble-Akademie Freiburg.

Jaime González, Oboe

Jaime González studierte u. a. bei Heinz Holliger und war Preisträger der Wettbewerbe von Asti (Italien), Bayreuth und Mannheim. Er musizierte als Solist und in unterschiedlichen Kammermusikformationen für alte und neue Musik. Seit 2000 ist er Mitglied des ensemble recherche. Als Dozent unterrichtet González beim internationalen Oboenkurs von Xávea (Spanien), am Conservatorio Superior de Música de Aragón in Zaragoza und an der Ensemble-Akademie Freiburg. Seit 2009 hat er eine Professur für Oboe an der Hochschule der Künste Bern inne.

Shizuyo Oka, Klarinette

Shizuyo Oka beendete ihre Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Paris mit gleich drei ersten Preisen – für Klarinette, Bassklarinette und Kammermusik. Solistisch trat sie mit der Suk Symphony Prag, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Orchestre Philharmonique Luxembourg und dem Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española auf. György Kurtág, Toshio Hosokawa und Mark Andre widmeten ihr Solo-Stücke. Seit 1998 ist Shizuyo Oka Mitglied des ensemble recherche. An der Ensemble-Akademie Freiburg unterrichtet sie seit 2003.

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg gibt immer neuen Bewegungen, Gästen und Musikstücken Raum, im Sendegebiet des SWR und auch unterwegs: 2012 u. a. in den großen Konzertsälen in Berlin, Luzern und Madrid mit einer Produktion von Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“ unter der Leitung von Sylvain Cambreling und auf einer Japan-Tournee mit François-Xavier Roth.

Seit ihrer Neu-Gründung im Jahr 1950 sind die Donaueschinger Musiktage und das SWR Sinfonieorchester untrennbar miteinander verbunden. Etwa 400 Kompositionen wurden dort durch das Orchester uraufgeführt, und das Orchester schrieb Musikgeschichte: mit Musik von Hans Werner Henze oder Bernd Alois Zimmermann, von Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Helmut Lachenmann oder Wolfgang Rihm. Bis heute ist das SWR Sinfonieorchester in Donaueschingen und darüber hinaus ein unverzichtbarer Partner für Komponisten unserer Zeit.

„Im Zentrum der europäischen Kultur“ steht das Orchester jedoch nicht nur in Bezug auf zeitgenössische Musik. Seit seiner Gründung 1946 ist das SWR Sinfonieorchester Anziehungspunkt für internationale Dirigenten und Solisten und auch

musikalischer Botschafter im In- und Ausland, zwischen Salzburg und Luzern, Hamburg und Madrid, Berlin und New York. Über 600 Werke aus drei Jahrhunderten hat das SWR Sinfonieorchester auf Tonträgern eingespielt. Motoren dieser vielfältigen Aktivitäten waren und sind die profilierten Chefdirigenten von Hans Rosbaud über Ernest Bour bis zu Michael Gielen und Sylvain Cambreling. Sie leiteten und formten ein Orchester, das durch sechs Jahrzehnte besonderer Herausforderungen zu einer andernorts selten erreichten Flexibilität und Souveränität gefunden hat.

Zu diesen besonderen Herausforderungen gehören auch zahlreiche Kinder- und Jugendprojekte. Als Fernsehdokumentation und vor Ort beeindruckte die aufwändige Produktion von „Romeo feat. Julia“, einer kühnen Kombination von Prokofjews Musik, jugendlichen Rappern und 100 tanzenden Kindern und Jugendlichen. Eine dreijährige Kooperation mit Freiburger Schulen gipfelte im Juni 2013 in einer szenisch-musikalischen Uraufführung von Manos Tsangaris.

Für seine Verdienste „um eine lebendige heutige Musikkultur“ wurde dem Orchester kürzlich der Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik verliehen.



François-Xavier Roth, Dirigent

François-Xavier Roth ist einer der charismatischsten und wagemutigsten Dirigenten seiner Generation. Mit dem Abschlusskonzert der Donaueschinger Musiktage 2011 trat er seinen Posten als Chefdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg an – ein klares Signal für den Stellenwert, den Neue Musik für ihn einnimmt. In seiner Arbeit mit dem SWR Sinfonieorchester setzt er daneben Schwerpunkte u. a. bei Pierre Boulez und Richard Strauss, John Cage und Beethoven. Gastspiele führten ihn ins In- und Ausland und bis nach Japan. Roth ist außerdem fester Gastdirigent des BBC National Orchestra of Wales. Eine enge Zusammenarbeit besteht mit dem London Symphony Orchestra und dem Ensemble intercontemporain.

27.10. SYMPOSIUM 2013

**Sonntag | 11:00 Uhr
RWE Pavillon**

€ 5

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35**
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Veranstaltungsende
gegen 12:30 Uhr.

**Mit Rebecca Saunders, Kaspar Kraemer,
Gisela Nauck und Gordon Kampe
Günter Steinke, Moderation**

Obwohl man sich bereits im 16. Jahrhundert mit neuen Möglichkeiten und Dimensionen von musikalischer Wahrnehmung beschäftigt hat, sollten sich gerade ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Komponisten mit den Gesichtspunkten Klang und Raum auseinandersetzen, die beim „NOW!“-Festival dieser Spielzeit im Mittelpunkt stehen. Was können im 21. Jahrhundert aber etwa Komponisten bei ihren Klang-Raum-Experimenten von den Stockhausens & Co. lernen? Und wie hat sich gar unser Hören im Zeitalter virtueller Räume verändert? Über solche Fragen unterhalten sich die Komponisten Rebecca Saunders und Gordon Kampe, der Architekt Kaspar Kraemer und die Musikpublizistin Gisela Nauck, die zu einem das Festival begleitenden Symposium eingeladen sind. Und dank der spannenden Erörterungen nimmt das Publikum die Klangräume und Raumklänge in all den Festival-Konzerten dann garantiert mit ganz anderen Ohren wahr.



Gordon Kampe,

1976 in Herne geboren, studierte Komposition, Musik- und Geschichtswissenschaften. 2008 folgte die musikwissenschaftliche Promotion an der Folkwang Universität der Künste. Kampe ist aktiver Kirchenmusiker, Klarinettist und Geschäftsführer der Gesellschaft für Neue Musik Ruhr, daneben Lehrbeauftragter an der Bischöflichen Kirchenmusikschule Essen sowie an der Fachhochschule Osnabrück.



Rebecca Saunders,

in London geboren, in London aufgewachsen, studierte Komposition bei Nigel Osborne an der Universität Edinburgh sowie bei Wolfgang Rihm an der Musikhochschule Karlsruhe. Sie erhielt zahlreiche Kompositionspreise, u. a. den Ernst von Siemens Förderpreis für Komposition. Seit 2012 ist sie Professorin für Komposition in Hannover. Gegenwärtig lebt sie in Berlin.



Günter Steinke,

1956 in Lübeck geboren, ist seit 2004 Professor für Komposition und seit April 2013 Dekan für Instrumentalkomposition an der Folkwang Universität der Künste. Von 1975 bis 1983 studierte er Musik und Germanistik sowie von 1984 bis 1988 Komposition bei Klaus Huber und Peter Förtig in Freiburg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind neue Kammermusik und Live-Elektronik.



Kaspar Kraemer,

1949 in Braunschweig geboren, studierte Architektur in Darmstadt, Zürich sowie an der renommierten Yale University in den USA. 1999 gründete er das Kaspar Kraemer Architekturbüro. Von 2001 bis 2007 war er Präsident des Bund Deutscher Architekten. Von 2007 bis 2012 gehörte er dem Beirat der Bundesstiftung Baukultur mit Sitz in Potsdam an.

Gisela Nauck

ist Musikpublizistin, Musikwissenschaftlerin, Verlegerin und Herausgeberin der Zeitschrift „positionen. Texte zur aktuellen Musik“. Mit shop.positionen.net ist sie Betreiberin eines der größten Shops für aktuelle Musik im Internet. Außerdem ist sie Mitglied in verschiedenen Jurys, u. a. „Konzert des Deutschen Musikrates“ und „düsseldorf Festival“.

**27.10.
2013**

**Sonntag | 15:00 Uhr
RWE Pavillon**

€ 10

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 35

jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung der
Philharmonie Essen in
Kooperation mit dem
Landesmusikrat NRW.

Konzertende
gegen 16:00 Uhr.

„IN SYNC“

**Alban Wesley, Fagott
Bruce Collings, Posaune
Studio musikFabrik
Peter Veale, Dirigent**

Harrison Birtwistle

(* 1934)

„Ritual Fragment – A ceremony
for fourteen musicians in memory
of Michael Vyner“ (1990)

James Tenney

(1934 – 2006)

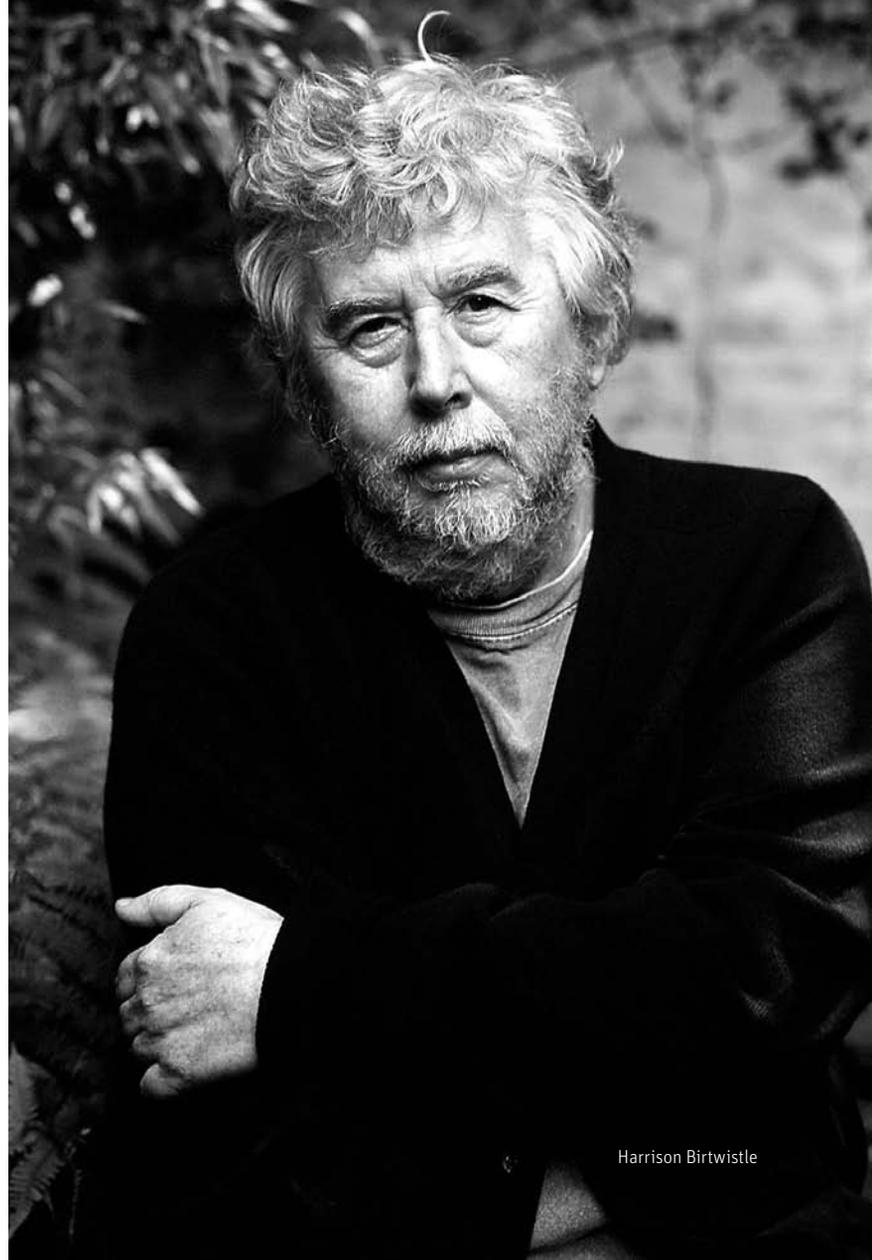
„Form 3 – In Memoriam Stefan Wolpe“
(1993)

Atac Sezer

(* 1979)

„Infinitimal“ für Fagott, Posaune und
Ensemble (2012/13)
(Kompositionsauftrag der Kunststiftung
NRW für das Studio musikFabrik)

Ohne Pause.



Harrison Birtwistle

Harrison Birtwistle
„Ritual Fragment – A ceremony for fourteen
musicians in memory of Michael Vyner“

Das Musiktheatralische liegt Harrison Birtwistle im Blut. So hat der in den Adelsstand erhobene und 1995 mit dem Ernst von Siemens-Musikpreis ausgezeichnete Engländer allein elf Opern für bedeutende Opernhäuser komponiert. Doch auch in seiner Instrumentalmusik lässt er Solisten immer wieder szenisch in bestimmte Rollen schlüpfen. So sollten bereits 1969 in „Verses for Ensemble“ Musiker während des Spiels auf dem Podium umherwandeln, um die Struktur des Stücks in Handlung umzusetzen. Zu Birtwistles wichtigsten Arbeiten auf dem Gebiet des „Instrumental-Theaters“ zählt sein 1984 entstandenes „Secret Theatre“, bei dem nach und nach einzelne Solisten aus dem Kollektiv heraustreten und sich vor das Ensemble stellen.

An diesen rituellen Ablauf knüpft gleichermaßen „Ritual Fragment“ an, mit dem sich Birtwistle 1990 von dem kurz zuvor verstorbenen künstlerischen Leiter der Londoner Sinfonietta, Michael Vyner, verabschiedete. Und man möchte meinen, dass Birtwistle hier konzeptionell auch an jenen nicht realisierten Trauermarsch angeknüpft hat, mit dem Igor Strawinsky einst seinen Lehrer Rimski-Korsakow zu Grabe tragen wollte. So sollte

ursprünglich jeder einzelne Ensemble-Musiker vor den Sarg treten und sich mit einer ganz eigenen Melodie vor Rimski-Korsakow verbeugen. Als eine ähnliche Trauerparade ist „Ritual Fragment“ angelegt.

Im Halbkreis formieren sich die vierzehn Musiker. Und kaum hat die große Trommel mit einer kurzen, grollenden, an einen Trauermarsch erinnernden Geste eingesetzt, bewegen sich einzelne Musiker nacheinander nach vorne und geben zu der grundierenden und auch kommentierenden Ensemble-Klangfläche ihrem Instrument eine individuelle Stimme. Gleich zu Beginn stößt die Trompete Fanfaren-Fetzen aus. Das Fagott gibt sich eher elegisch und sanftmütig. Und während sich die Klarinette in rhythmischer Gelenkigkeit ergeht, steuert die Violine brüchig wirkende Kantilenen bei.

Birtwistles Gedenkstück erweist sich dabei von seinem Grundcharakter her als ernst und streng. Dennoch fehlt ihm ganz und gar sentimentales Pathos. Vielmehr herrscht eine durchweg elementare, durchaus archaische Spannung, die auch Birtwistles stete Beschäftigung mit der antiken Tragödie widerspiegelt. Das ohne Dirigenten aufgeführte Stück wird schließlich langsam, mit wenigen Trommelschlägen ins Nichts entlassen. Und diese Stille wird von den Erinnerungen an einen verlorenen Menschen getragen ...

James Tenney

„Form 3 – In Memoriam Stefan Wolpe“

Um das vertraute Gefühl von Zeit und Raum zu verlieren, muss man sich bisweilen einer unerhörten Belastungsprobe aussetzen. Und genau einer solchen musikalischen Schikane unterzog sich im September 1963 auch James Tenney bei einem Aufführungsmarathon. Vom frühen Abend bis zum nächsten Tag wechselte sich Tenney am Klavier mit seinen Freunden John Cage, David Tudor und Christoph Wolff ab, um nonstop ein winziges Klavierstück von Erik Satie geschlagene 840 Mal zu wiederholen. Auf „Vexations“ (was übersetzt soviel bedeutet wie „Quälerei“) hatte der französische Kauz Satie dieses surreale Manifest des Minimalismus' getauft. Und es war so ganz nach dem Geschmack eben auch von Tenney. Denn der Amerikaner fühlte sich von jeher den Querköpfen in der Musik des 20. Jahrhunderts aufs Engste verbunden.

Standen seine ersten kompositorischen Schritte noch unter dem Einfluss von Arnold Schönberg und Anton Webern, setzte er sich Anfang der 1960er Jahre auch als Dirigent maßgeblich für den in der Neuen Musik verpönten Charles Ives ein. Zudem arbeitete er mit Komponisten wie Harry Partch, Conlon Nancarrow und Steve Reich genauso zusammen wie mit John Cage und Morton Feldman.

Diese radikale Offenheit für Klangerforschungen, die nicht immer dem damals in Europa herrschenden Avantgarde-Geist entsprachen, findet sich dementsprechend in Tenneys rund 150 Werken wieder. Auf dem Gebiet der elektronischen Musik stellte er schon früh die traditionellen Aufführungsgepflogenheiten auf die Probe, indem er erlaubte, seine Tonbandkompositionen auch rückwärts abzuspielen. Und während er in den 1960er Jahren auch als Fluxus-Performer für Aufsehen sorgte, setzte er sich ab den 1970er Jahren intensiv mit Obertonklängen sowie der raumakustischen Inszenierung von Musik auseinander.

Zu Tenneys wichtigsten Ensemble-Zyklen gehört „Form“ (1993), für den er aus einer Obertonreihe vier verschiedene, dreidimensionale Klangskulpturen entstehen ließ. Jede „Form“ ist einer für Tenney wichtigen Musikerpersönlichkeit zugeeignet. So schrieb er „Form 3“ für Holz- und Blechbläser, Streicher und Perkussion im Gedenken an den Berliner Stefan Wolpe, der in seiner Wahlheimat USA seinen Schülern und Bewunderern wie Cage und Feldman alle Freiheiten gelassen hatte.

Wie die drei Geschwister-Stücke ist auch „Form 3“ für ein sich im Raum verteilendes Ensemble geschrieben und wird mit eindringlich dramatischen, fast mahnend wirkenden

Bläuserschichten eröffnet. Nur äußerst langsam tastet sich diese „Form“ farbig schillernd voran. Wie ein abstrakter Trauerzug, der sich immer weiter dem Hörfeld bis ins vollkommen Lautlose entzieht. Was zurück bleibt, ist – wie bei Harrison Birtwistles „Ritual Fragment“ – nur die Erinnerung.

Atac Sezer

„Infinitimal“ für Fagott, Posaune und Ensemble

„Mein wichtigstes Instrument, von dem ich ausgehe bei meinen Kompositionen, sind das Gefühl und die Ohren, die Augen ersetzen. Als in Istanbul Geborener bin ich von Kindheit auf mit dem geordneten Chaos infiziert. Der Klangteppich wird als Sinuston im Ohr ein Leben lang mitgetragen. Mit jedem meiner Werke komme ich meinem Ziel näher – dieser Welt eine Farbe zu hinterlassen, die noch nicht definiert wurde und die man hören kann.“ Allein diese Selbstbeschreibung von Atac Sezer unterstreicht, dass er mehr als nur ein Wanderer zwischen zwei Welten ist. Zwischen seiner türkischen Heimat und Deutschland, wo er längst lebt und arbeitet. Wenn Sezer in seine Kompositionen Einflüsse aus der reichen, osmanischen Tradition einbringt, will er schließlich damit nicht etwa zu jener Musik-Szene gehören, die er durchaus distanziert mit „Multikulti“ bezeichnet. Der 34-Jährige



Atac Sezer

schaft es vielmehr, zwei scheinbar unterschiedliche Klangkontinente nahezu deckungsgleich übereinander zu schieben.

Dahinter steckt aber nicht nur der Anspruch, Stücke zu komponieren, die keinem Zeitgeist folgen und damit noch in hundert Jahren Bestand haben. Wer wie Sezer bei Dieter Schnebel (Berlin) und Matthias Pintscher (München) studiert hat, der muss einfach ein experimentierfreudiger Unruhestifter im Zirkel von oftmals allzu schnelllebigen Klangmoden sein. So sehr Sezer dafür seine Gedanken haarfein auf der Partitur ausformuliert, so besitzt seine Musik eine erstaunlich magnetische Sinnlichkeit. Das gilt auch für „Infinal“, das als Auftragskomposition der Kunststiftung NRW für das Studio musikFabrik entstanden ist. Und wie schon in seinen früheren Ensemble-Werken steht jetzt erneut das Spiel mit verschwimmenden, sich gegenseitig befruchtenden Identitäten im Mittelpunkt. „Die Inspiration für mein Werk ‚Infinal‘ war die Aufhebung von Endlichkeit“, so Sezer. „Eine abstrakte Vorstellung von Unendlichkeit, angewendet auf Objekte, die keine räumlichen oder zeitlichen Grenzen haben.“ Der Titel des Stücks ist an den aus der Mathematik stammenden Begriff der „Infinalrechnung“ angelehnt, bei der man sich mit unendlich kleinen und großen Zahlen beschäftigt. In „Infinal“ tauschen so zunächst die Instrumente ihre Klänge

untereinander aus. Doch bald „summiert sich alles zu einem ausdehnungslosen Punkt, konzentriert zu unendlicher Dichte – und alles beginnt wieder. Wie im Universum selbst, entstehen immer wieder neue Formen in bereits vorhandenen, Raum im Raum, Molekül im Molekül, ein Chaos ohne Grenzen, und doch in strenger Ordnung, ohne jegliche Toleranz.“

Alban Wesly, Fagott

Zum Fagott kam der 1967 in Amsterdam geborene Alban Wesly durch einen Bruder, zu Neuer Musik im Alter von zwölf Jahren durch HK Grubers „Frankenstein!“. Das Werk und seinen Komponisten traf er im Herbst 2000 als Mitglied des Ensembles musikFabrik wieder. Wesly ist überzeugt, dass die Zusammenarbeit mit Komponisten unserer Zeit zu einer veränderten Haltung gegenüber Musik führt, auch gegenüber Musik der Vergangenheit.

1985 gründete er mit Schulfreunden das nur mit Rohrblattinstrumenten besetzte Bläserensemble Calefax, mit dem er – als Fagottist, Komponist und Arrangeur – seitdem mehr als 500 Konzerte absolvierte und zehn CDs aufnahm. Seit 2008 ist er zudem Mitglied der David Kweksilber Big Band.

Bruce Collings, Posaune

1957 in Kansas City geboren, bestätigt Bruce Collings' Studium bei Steven Zellmer an der University of Minnesota und beim unorthodoxen Lehrer John Swallow am Bostoner New England Conservatory sein Faible für Vielseitigkeit. Für ihn muss ein Posaunist auf alles gefasst sein. Das bewahrt ihn später vor exklusiver Mitgliedschaft in einschlägigen Blechbläserquintetten und Sinfonieorchestern. Obwohl Collings sich auch dort Verdienste erworben hat: etwa mit einem Preis fürs Quintettspiel beim Internationalen Wettbewerb in Narbonne und seiner Tätigkeit als Soloposaunist der Bergischen Symphoniker. Die Grenzen seines Instruments erkundet Collings seit 1995 vor allem im Ensemble musikFabrik.

Studio musikFabrik

Seit 2006 können junge Musiker, die bei „Jugend musiziert“ teilgenommen haben oder in Kammer- oder Landesjugendensembles spielen, beim Landesjugendensemble für Neue Musik unter fachkundiger Anleitung erste Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik in einer größeren Besetzung sammeln.

Inzwischen ist das Landesjugendensemble als Studio musikFabrik in die gemeinsame Trägerschaft von Landesmusikrat und Ensemble musikFabrik übergegangen. Das Ensemble musikFabrik hat seit 2009 die künstlerische Leitung inne, was vor allem bedeutet, dass dessen Musiker als Dozenten für den Nachwuchs tätig sind. Sie geben Hilfestellung und Anleitung, und die Musiker, die außerdem als Dirigenten tätig sind, leiten phasenweise auch das Landesjugendensemble. Darüber hinaus werden renommierte Gastdirigenten wie Stefan Asbury eingeladen, die bereits bei großen Ensembles der zeitgenössischen Musik dirigiert haben. Vorläufiger Höhepunkt der Ensemblegeschichte ist die Uraufführung der von Hans Werner Henze fürs Studio musikFabrik geschriebenen Oper „Gisela!“ bei der Ruhrtriennale 2010.

Peter Veale, Dirigent

In Neuseeland geboren, in Australien aufgewachsen, machte Peter Veale mit Unterstützung hervorragender Lehrer schon früh als Oboist auf sich aufmerksam. Noch vor dem Studium bei Heinz Holliger in Freiburg spielte er im Rundfunkorchester von Adelaide, was er als wichtige Lehre empfand. Orchestermusiker wollte er dennoch nicht werden. Unter Francis Travis erlernte er deshalb das Handwerk des Dirigenten. Seine Arbeit als Mitglied des ensemble recherche (1986 – 94), des Württembergischen Kammerorchesters Heilbronn (1986 – 96) und des Ensembles musikFabrik bereichert Veale durch Tätigkeiten als Solist, Kammermusiker, Dozent, Buchautor und Herausgeber der Reihe „Contemporary Music for Oboe“.



Peter Veale

**27.10.
2013**

**Sonntag | 17:00 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 35

jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 19:00 Uhr.

„GESANG DER JÜNGLICHE“

**Carl Rosman, Klarinette
Ensemble musikFabrik
Paul Jeukendrup, Klangregie**

Karlheinz Stockhausen
(1928 – 2007)
„Gesang der Jünglinge“ (1955/56)

Richard Barrett
(* 1959)
„Interference“ (1996 – 2000)

James Tenney
(1934 – 2006)
„Form 2 – In Memoriam John Cage“ (1993)

Pause

Rebecca Saunders
(* 1967)
„Stasis“ (2011)



Uraufführung von Karlheinz Stockhausens
„Gesang der Jünglinge“ am 30. Mai 1956 im
Großen Sendesaal des WDR Köln

Karlheinz Stockhausen „Gesang der Jünglinge“

„Eine Lokomotive, die Dampf ablässt, das Trillern eines Weckers, Explosionen aller Art, Sirenenheulen, Kichern, Scharren, Gebell erregen Unmut und Ärger oder reizen die Lachmuskeln unwiderstehlich.“ Wer am 2. Juni 1956 den „Kölner Stadt-Anzeiger“ aufschlug, wusste sofort, dass er etwas Spektakuläres verpasst hatte. Denn drei Tage zuvor, am 30. Mai, im Kölner Funkhaus des WDR, war die Musik auch aus ihrem konventionellen Aufführungskorsett ausgebrochen. Als sich in dem Konzert „Unerhörte Musik“ sieben Komponisten mit Werken vorstellten, für die man nicht mehr Interpretieren aus Fleisch und Blut benötigte. Stattdessen standen auf dem Podium mannshohe Lautsprecherboxen. Oder über den Köpfen des Publikums baumelten von der Decke riesige und spacig anmutende Mehrkanal-Gebilde, aus denen nun bizarre Frequenzfäden und scheinbar wildgewordene Ton-Partikel herausdrangen.

Für einen der Komponisten, der fortan als der Pionier in der elektronischen Musik gelten sollte, waren dies Klänge, „die wie nichts auf der Welt klingen.“ Und dafür hatte damals das visionäre Junggenie Karlheinz Stockhausen sich wie sein Mentor Herbert Eimert und der Altmeister Ernst Krenek monatelang im Kölner Studio für

elektronische Musik des WDR verschantzt – um in mühevoller Kleinarbeit an den Mischpulten und Tonbandgeräten diese neue Musik zu erfinden.

Für die meisten Ohrenzeugen von einst waren die Ergebnisse eine einzige Provokation, man reagierte auf diese unsichtbaren und sich im Raum verteilenden Klangfarbenwelten mit Gejohle und Gefeiße. Heute hingegen gilt Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, das an jenem historischen Abend anno 1956 uraufgeführt wurde, als Manifest der elektronischen Musik.

Ursprünglich hatte Stockhausen, dieser vom rheinischen Katholizismus geprägte Erz-Spiritualist, gehofft, das Werk im Kölner Dom präsentieren zu können. Doch das erzbischöfliche Generalvikariat winkte mit der Begründung ab, dass Lautsprecher nicht in ein Kirchenhaus gehören. Und so musste Stockhausen mit seinem epochalen Amalgam aus elektronisch erzeugten Klängen und gesungenen Tönen in einen weltlichen Konzertsaal umziehen.

Als geistliche Textgrundlage hatte er sich den „Lobgesang der drei Jünglinge im Feuerofen“ (Benedicite) ausgewählt, der in der katholischen Messe oftmals vor dem Schlussgebet steht. Der Text aus den Apokryphen zum Buch Daniel berichtet von drei Jünglingen, die sich geweigert hatten, ein von Nebukadnezar errichtetes Götzenbild anzubeten. Zur Strafe sollten sie im Feuerofen

verbrennen. Doch als sie einen Lobgesang auf ihren Gott angestimmt hatten, entgingen sie dem grausamen Schicksal.

Ausgewählte Zeilen dieses Lobgesangs ließ Stockhausen nun von einem elfjährigen Knaben auf Tonband einsingen und begann, die Sprachlaute in einem elektronischen Geflecht aus Sinustönen, weißem und farbigem Rauschen sowie Impulsen zu verarbeiten und zu manipulieren. Zudem unterwarf Stockhausen die musiksprachliche Artikulation und damit die Textverständlichkeit einer gleichermaßen komplexen Skala von Gestaltungsparametern. So reicht der kompositorisch genau umrissene Ausdrucksradius von „verständlich“ und „fast“ über „ganz wenig“ und „kaum“ bis hin zu „nicht verständlich“.

„Die Arbeit an der elektronischen Komposition ‚Gesang der Jünglinge‘“, so Stockhausen 1964, „ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: Sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers. [...] In dieser Komposition wird die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum erstmalig vom

Musiker gestaltet und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis erschlossen. Der ‚Gesang der Jünglinge‘ ist nämlich für 5 Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sein sollen. Von welcher Seite, von wie vielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge in den Raum gestrahlt werden, das alles wird für dieses Werk maßgeblich.“ Mit seinem „Gesang der Jünglinge“ schoss Stockhausen die Musik in eine wahrhaft neue Galaxie.

James Tenney „Form 2 – In Memoriam John Cage“

Eine von James Tenneys Maximen lautete: „Ich schreibe Stücke, weil ich gerne wissen möchte, wie sie klingen.“ Jeder seiner Komponistenkollegen würde diesen Satz natürlich ohne Einschränkung unterschreiben. Doch wer wie der Amerikaner zum engen Zirkel von John Cage gehörte, der verfolgte mit seinen Werken eine ganz andere Neugier. Statt dem/den Interpreten eine von Anfang bis Ende beziehungsreich durchkonstruierte Partitur in die Hand zu drücken, war er vielmehr gespannt auf das unkalkulierbare und

damit unvorhersehbare Live-Ergebnis. Bis nur zu einem gewissen Grad empfand Tenney sich als eine Schöpferinstanz. Doch wie Cage lieferte er eigentlich nur eine Idee von einer Komposition, die jetzt vom gestalterisch eigenverantwortlichen Musiker in einen immer wieder neuen und damit unwiederholbaren Klang verwandelt wird. Und in welcher völlig offene Klangräume Tenneys Stücke dabei aufbrechen konnten, verdeutlichten exemplarisch seine in den 1960er Jahren entstandenen „Postal Pieces“. An Freunde schickte er da Postkarten mit grob skizzierten Notenmaterial sowie kurzen, aber doch radikal offenen Anweisungen. „For Percussion perhaps, or ...“ lautet da ein Besetzungsvorschlag. Und zu spielen wäre es bitte „very soft / very long / nearly white“.

Das musikalische Kunstwerk – auch hier ließ Tenney es von der Kette, damit es sein individuelles Eigenleben entwickeln konnte. Mit der Befreiung des Klangs von der bleigewichtigen, europäischen Tradition befand sich Tenney so stets in bester Gesellschaft. Nachdem er zunächst noch beim Schönberg-Schüler Eduard Steuermann Klavier studiert hatte, arbeitete der aus New Mexiko stammende Komponist, Performer und Musiktheoretiker bald mit amerikanischen Freigeistern wie Harry Partch und John

Cage sowie später mit Philip Glass und Steve Reich zusammen.

Mit seinem 1993 komponierten, vierteiligen Zyklus „Form“ erwies Tenney sodann vier Persönlichkeiten eine Reverenz, denen er viel zu verdanken hatte. „Form I“ widmete er seinem Kompositionslehrer Edgard Varèse sowie „Form III“ und „Form IV“ den Kompositionsfreunden Stefan Wolpe und Morton Feldman. Und mit „Form II“, das er zu Ehren von John Cage schrieb, griff Tenney auf das von Cage propagierte Prinzip der flexibel auszufüllenden Zeitklammern zurück. Ausgehend von der Oberton-Reihe der Note „e“, können die Musiker des im Raum auf vier Stationen verteilten Ensembles die zwischen 20 und 30 Sekunden dauernden Einheiten durchaus frei gestalten. So ist es ihnen überlassen, wie lange sie einen Ton aushalten, um zum nächsten zu wechseln. Der Dirigent zeigt dabei – wie bei vielen Werken von Cage – lediglich den Beginn einer neuen Zeiteinsel an. Entlang der Oberton-Harmonik wird so in Slow Motion Klang auf Klang geschichtet – bis zum Schluss nur noch ein einzelner Ton im Raum stehen bleibt.



Richard Barrett

Richard Barrett „Interference“

Wenn sich zwei elektromagnetische Wellen übereinander legen, entsteht etwas drittes Neues. Auf diese extrem vereinfachte Formel könnte man das physikalische Phänomen der „Interferenz“ bringen. Richard Barrett könnte dazu sicherlich einen wesentlich kenntnisreicheren Vortrag halten. Denn der Waliser verfügt nicht nur musikalisch über einen komplex arbeitenden Verstand, sondern beschäftigt sich gleichermaßen mit verwinkelten Geheimnissen in der Naturwissenschaft. Und nicht selten beeinflussen die (theoretischen) Entdeckungen und Erkenntnisse des immerhin studierten Genetikers und Mikrobiologen immer wieder auch den komponierenden Praktiker Barrett. Obwohl Barrett zu der britischen, vor allem von Brian Ferneyhough geprägten „Schule“ einer „New Complexity“ gehört, kommen seine Kompositionen aber so gar nicht kopflastig daher. Im Gegenteil.

Bei aller Verliebtheit in die konstruktive Strenge achtet er bei seiner Musik auf eine gleichermaßen unmittelbare Körperlichkeit mit einer nicht selten ekstatisch wirkenden Wildheit. Dieser wie ungefiltert sich bahnbrechende Ausdruck geht dabei auf Barretts drittes Standbein als Improvisationsmusiker zurück. Mit Paul Ober-

meyer hat er schon 1986 das Elektronik-Duo FLURT gegründet. Und seit 2003 ist er Mitglied in dem Electro-Acoustic-Ensemble des englischen Saxophonisten Evan Parker. Was Barrett bei der Improvisation besonders fasziniert, ist die grenzenlose Auslotung des Ausdruckspotenzials des Instruments. Und diese intime Beziehung kann nicht selten in theatralischen, oftmals absurden Klangreisen kulminieren.

Das Kompositorische und das Improvisatorische trennt Barrett aber keinesfalls voneinander, sondern er entwickelt daraus einen Prozess der Überschneidung, der Überlagerung. Wie in „Interference“, das er für Kontrabassklarinetten und damit für ein Blasinstrument geschrieben hat, dem sich gerade einmal Free-Jazzler wie Anthony Braxton angenommen haben. Bevor der Widmungsträger Carl Rosman jedoch ungewein virtuos und mit einer unbändigen Lust am Archaischen das Innerste der Bassklarinetten nach außen zu kehren scheint, springt er regelrecht surreal in das Stück hinein. Über eine Spannweite von viereinhalb Oktaven und mit falsettierender Stimme trägt er zu den Einschlägen einer Pedaltrommel einen Textausschnitt aus „De rerum natura“ des römischen Dichters und Philosophen Lukrez vor, in dem er über die Vernichtung der Welt berichtet. Diese bizarre, rituell anmutende Rezitation schlägt danach in

ein heftiges Geräuschgebräu um, in das der sich zu einer Art Meta-Instrument verwandelte Solist sporadisch winzige, wie atomisiert wirkende Textfetzen einwirft.

Rebecca Saunders „Stasis“

„Ich beziehe ein Stück auf bestimmte Klänge, ihr physikalisches Erlebnis ist für mich der Kern, aus dem es sich entwickelt.“ Lange hat die Engländerin Rebecca Saunders ihre musikalischen Gedanken aus dem für das menschliche Auge sichtbaren, elektromagnetischen Farbspektrum gespeist und daraus synästhetische Klanggebilde geformt. Doch spätestens seit 2003 beschäftigt sie sich auch intensiv mit Klangräumen und Raumklängen. So schrieb sie mit „Chroma“ eine Collage für 6 bis 21 im Raum verteilte Instrumentengruppen und Klangquellen. Und seit der Uraufführung sind inzwischen davon 18 Fassungen für die jeweiligen Aufführungsorte entstanden.

Mit „Stasis“ setzte Saunders 2011 die Reihe von Kompositionen fort, mit denen sie der Verräumlichung verschiedener Musiker sowie der formalen Verbindung und Collage einzelner Kammermusikstücke nachgeht. Uraufgeführt wurde das Werk in jenem Jahr bei den Donaueschinger



Rebecca Saunders

Musiktagen. Und großen Anteil bei der Entstehung von „Stasis“ hatten die 16 Musiker des Ensembles musikFabrik. Obwohl man bis dahin bereits viele Male zusammengearbeitet hatte und sich daher sehr gut kennt, setzte sich Saunders im Vorfeld mit dem spezifischen Klangbild jedes Musikers auseinander, um eine genauere Vorstellung von dem komplexen polyphonen Gewebe der sich im Raum verteilenden Klangflächen zu bekommen.

Über den gesamten Innenraum verteilen sich die Musiker vom Solisten bis zur Kammermusikgruppe, tauschen ihre Plätze und schaffen somit stets neue Klang-Konstellationen. Grundlage für diese sich in ständiger Bewegung befindende Klangskulptur sind dabei 18 unabhängig von einander komponierte, von vier bis zwanzig Minuten dauernde „Module“, die von den verschiedenen Musikergruppen gespielt und überlagert werden.

Für „Stasis“ (der Begriff bedeutet soviel wie „Stillstand“, „Stockung“), das die fragilen Zwischenbereiche von (hörbarem) Klang und (imaginerter) Stille auslotet, hat sich Saunders an eine Kurzgeschichte von Samuel Beckett angelehnt. „Becketts ‚Still‘ skizziert eine einzige Situation“, so die Komponistin. „Den Kopf dem Sonnenuntergang zugewandt, betrachtet der ungenannte Protagonist das Hereinbrechen der Nacht, die anwachsende Dunkelheit; den Kopf

langsam und behutsam von den Händen gestützt, wartet er, während sich die Dunkelheit ausbreitet, auf einen Klang. Die Metaphern von Dunkelheit und Licht, Schweigen und Klang, Bewegung und Stille durchdringen das zerbrechliche Gefüge seiner Sprache. Wie in alle Ewigkeit ist die zeitlose Melancholie, die kurz, hart und ehrlich ist und dennoch durchdrungen von Menschlichkeit und Zärtlichkeit. Eine Stasis; der menschliche Körper verharrt im Zustand der Erwartung, zitternd.“

Guido Fischer

Carl Rosman, Klarinette

Der gebürtige Engländer Carl Rosman wuchs in Australien auf und studierte in Melbourne und Sydney Klarinette und Dirigieren. Schon während seines Studiums begann er, sich aufs Solo-Repertoire zeitgenössischer Musik zu spezialisieren. In Australien trat er als Klarinetist und Dirigent u. a. mit dem Elision Ensemble auf. Nach dem Besuch der Darmstädter Ferienkurse und dem Gewinn des Kranichsteiner Musikpreises im Jahr 1994 unternahm Carl Rosman regelmäßig Europa-Konzerttourneen als Solist und als Gast des Ensemble Modern. Ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart gab im Juli 2002 den Anstoß zu Carl Rosmans Übersiedlung nach Europa. Dem Ensemble musikFabrik gehört er seit 2003 an.

Ensemble musikFabrik

Seit seiner Gründung 1990 zählt das Ensemble musikFabrik zu den führenden Klangkörpern zeitgenössischer Musik. Dem Anspruch des eigenen Namens folgend, ist es in besonderem Maße der künstlerischen Innovation verpflichtet. Alle wesentlichen Entscheidungen werden von den Musikern in Eigenverantwortung selbst getroffen. Neue, unbekannte, in ihrer medialen Form ungewöhnliche und oft eigens in Auftrag gegebene Werke sind ihr eigentliches Produktionsfeld. Die Ergebnisse dieser häufig in enger Kooperation mit Komponisten geleisteten Arbeit präsentiert das in Köln beheimatete internationale Solistenensemble in jährlich etwa einhundert Konzerten im In- und Ausland, auf Festivals, in der eigenen Abonnementreihe „musikFabrik im WDR“ und in regelmäßigen Audioproduktionen für den Rundfunk und den CD-Markt. Bei Wergo erscheint die eigene CD-Reihe „Edition musikFabrik“, deren erste CD „Sprechgesänge“ 2011 den „ECHO Klassik“ erhielt.

Die Gästeliste des Ensembles ist so lang wie prominent besetzt: Sie reicht von Mark Andre, Louis Andriessen und Stefan Asbury über Sir Harrison Birtwistle, Péter Eötvös, Heiner Goebbels, Toshio Hosokawa, Rupert Huber, Michael Jarrell, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth und

Emmanuel Nunes bis zu Carlus Padrissa (La Fura dels Baus), Emilio Pomàrico, Enno Poppe, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Rebecca Saunders, Karlheinz Stockhausen, Sasha Waltz und Hans Zender.

Das Ensemble musikFabrik wird vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt. Die Reihe „musikFabrik im WDR“ wird von der Kunststiftung NRW gefördert.

Paul Jeukendrup, Klangregie

Paul Jeukendrup studierte musikalische Aufnahme-technik und elektronische Komposition am Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Als Spezialist im Bereich der Neuen Musik zeichnet er verantwortlich für Sounddesign und Klangregie bei Festivals wie den Wiener und Berliner Festwochen, dem Holland Festival und dem Sonic Evolutions Festival Lincoln Center New York. Dabei arbeitete er mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Louis Andriessen, Heiner Goebbels und Peter Eötvös und Ensembles wie Arditti Quartett, Ensemble intercontemporain, Hilliard Ensemble, Ensemble musikFabrik und London Sinfonietta zusammen. Seit 2009 ist er Koordinator des Klangkunst Department am Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

**08.11.
2013**

Freitag | 19:00 Uhr
Folkwang Universität
der Künste, Neue Aula

€ 10 | 5 (erm.)
inkl. Systemgebühr.
Kartenvorverkauf über
die Folkwang Universität
(T 02 01 49 03-231 oder
karten@folkwang-uni.de).

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung
der Folkwang Universität
der Künste.

Konzertende
gegen 20:45 Uhr.

ONDES MARTENOT

Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot
Gilles Gobeil, Live-Elektronik und
Spatialisierung / Klangregie

Gilles Gobeil
(* 1954)
„Bol-Hyde“ (2011)

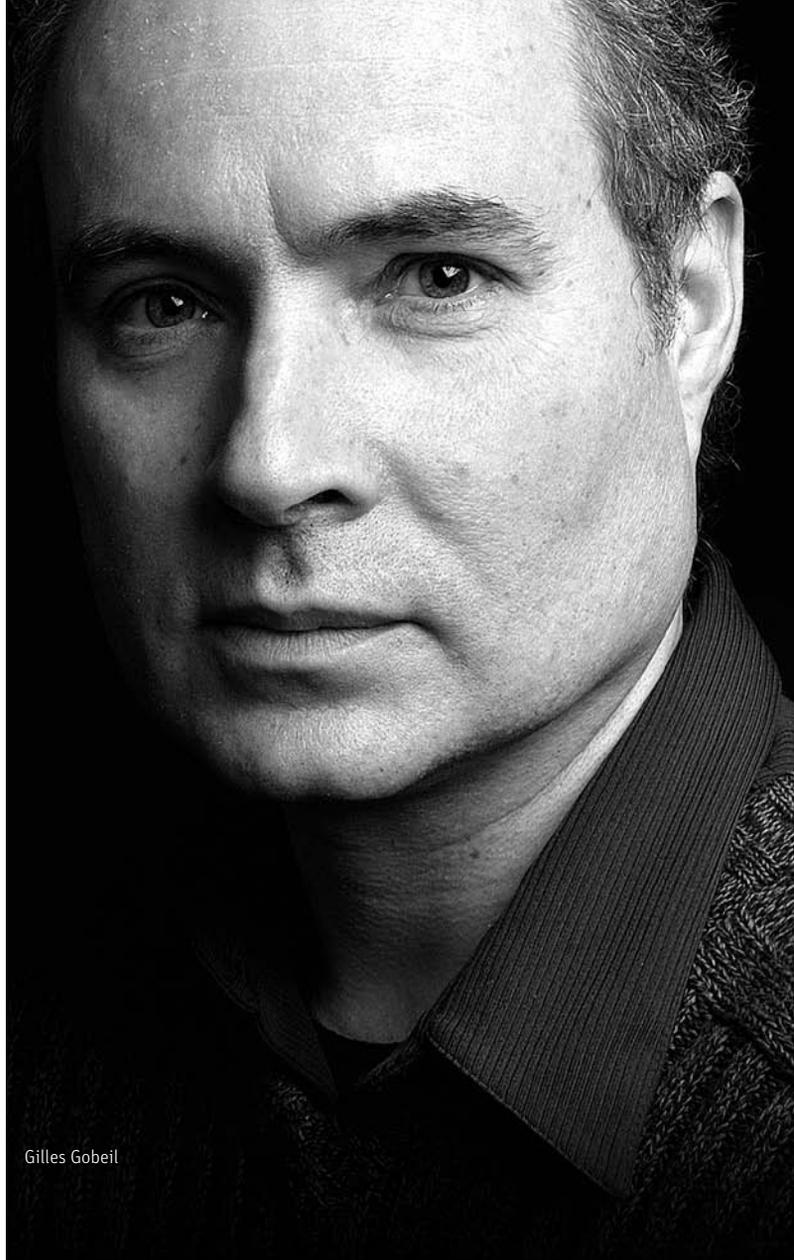
Gilles Gobeil
„Des temps oubliés“ (2012)

Gilles Gobeil
„Voix blanche“ (1988 – 89)

Gilles Gobeil
„Là où vont les nuages ...“ (1991)

Gilles Gobeil
„La perle et l'oubli“ (2002)

Ohne Pause.



Gilles Gobeil

Ondes Martenot – oder: Die Seele einer Saite

Die Ondes Martenot können beängstigend heulen wie ein transsilvanischer Schlosshund. Dann wieder singen sie sirenengleich vor sich hin und lassen zarte Wasserspiele in der Fantasie entstehen. Oder wenn sie nicht gerade mit meditativen Wellen selbst in die spirituellen Welten des fernen Ostens entführen, spielen sie gar gegen ein komplettes Orchester an. Schließlich sind die Ondes Martenot mehr als nur ein elektronisches Musikinstrument aus den Pioniertagen moderner Sound-Bastler und -Tüftler. Mit ihren mal suggestiv, mal bizarr glimmenden Klangfäden schafft es dieses einstimmige Gerät, auf Anhieb alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte der französische Daniel Düsentrieb, Maurice Martenot, den Plan gefasst, ein elektronisches Musikinstrument zu entwickeln, mit dem er sämtliche Klangfarben und dynamischen Abläufe von Orchesterinstrumenten imitieren konnte. Zum wichtigen Vorbild wurde ihm dabei das kurz zuvor entwickelte elektronische Instrument von Lew Termen. Im Gegensatz zu seinem „Theremin“ aber, bei dem Frequenzveränderungen über das Spiel der Hände im scheinbar luftleeren Raum hörbar gemacht werden, sorgte nun ein gespanntes Metallband vor der Tastatur für die sonder-

baren Schwingungen. Einen über den Zeigefinger gesteckten Ring bewegt der Ondist so über das Metallband. Die andere Hand verändert hingegen etwa Lautstärke und Klangfarbe über Registerhebel, die in einer Schublade an der linken Seite des Instruments versteckt sind.

Nach fast zehn Jahren der technischen Entwicklung konnte Maurice Martenot 1928 in der Pariser Opéra endlich den Prototyp der nach ihm benannten „Ondes Martenot“ (Martenot-Wellen) der Weltöffentlichkeit präsentieren. Das Konzert war ein riesiger Erfolg. Doch der hauptberufliche Musiklehrer und interessierte Radiotechniker Martenot ahnte da noch nicht, welche Begeisterung er mit seiner Erfindung unter den namhaftesten Komponisten und Interpreten auslösen sollte. Nachdem der Grieche Dimitri Levidis bereits 1928 mit einem „Poème symphonique“ das überhaupt erste Werk für Ondes Martenot geschrieben hatte, folgten ihm bald Darius Milhaud und Arthur Honegger. Und nach 1945 outeten sich Pierre Boulez, Henri Dutilleux und Edgard Varèse als „Ondisten“. Zu den größten Fans der Ondes Martenot zählte aber zweifelsohne Olivier Messiaen, der das Instrument u.a. 1949 in seiner „Turangalîla“-Sinfonie einsetzte. Messiaen war besonders von den Nuancen der Registrierung fasziniert, „welche die Instrumente des Orchesters weder mit solcher Schnelligkeit noch mit solcher

Kraft und Zartheit ausführen können. [...] Zum Beispiel kann man mit den Ondes in der Klangfarbe der Posaune Staccati machen, die auf einer normalen Posaune niemals mit solcher Tonstärke ausführbar ist.“ Ähnlich empfanden auch andere Zeitgenossen die Vorzüge dieses Allround-Instruments. So stand für Honegger fest, dass man das von ihm als „melancholisches Ofenrohr“ bezeichnete Kontrafagott durch die Ondes ersetzen könne. Und für Dirigent Leopold Stokowski machten die Ondes gar sämtliche Kontrabässe überflüssig.

Diese Ansicht hat sich zwar nicht durchgesetzt. Die Ondes Martenot haben dennoch bis heute eine erstaunliche Karriere gemacht. Maurice Jarre tauchte 1955 für seinen Soundtrack zu „Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer“ mit den Ondes in die Unterwassertiefen ab. Rockmusiker wie Radiohead und Tom Waits haben sich ihrer genauso bedient wie Jacques Brel für sein Chanson „Ne me quitte pas“. Und in der Neue-Musik-Szene sind sie ebenfalls, u.a. bei Sylvano Bussotti und Tristan Murail, zum Einsatz gekommen.

Mit den Ondes Martenot beschäftigt sich auch Gilles Gobeil seit Ende der 1980er Jahre. Damals machte der auf die elektro-akustische Musik spezialisierte Kanadier die Bekanntschaft mit Suzanne Binet-Audet, die die hohen Ondes Martenot-Künste noch aus erster Hand von Maurice Martenot ver-

mittelt bekommen hat. Und mit **„Voix Blanche“** schrieb Gobeil 1988 für Binez-Audet das erste und wieder überarbeitete Werk für eine Ondes Martenot-Trilogie. „Dieses dramatische Stück“, so Gobeil, „bringt eines der frühesten elektronischen Instrumente mit ausgereifter Digital-Technologie zusammen. Dabei fungiert die Instrumentalistin nicht als klassische Solistin. Vielmehr kommt es zu einem Wechselspiel zwischen den Ondes Martenot, die bisweilen die Expressivität einer menschliche Stimme besitzen, und den hochintensiven, vorproduzierten Sounds.“ „Voix Blanche“ wurde Ende 1988 in Montréal im Rahmen eines Konzerts uraufgeführt, mit dem man den 60. Geburtstag der Ondes Martenot feierte. Und bereits ein Jahr später wurde das Werk mit Preisen u.a. beim „International Electroacoustic Music Competition“ im französischen Bourges und beim italienischen „Luigi Russolo International Competition“ ausgezeichnet. Spätestens seitdem gilt Gobeil, der 1954 in Québec geboren wurde, als einer der weltweit führenden Komponisten elektroakustischer Musik.

Bevor im Rahmen des Gobeil-Porträts die beiden weiteren Stücke seiner Ondes-Trilogie zu hören sind, erklingen zunächst zwei seiner jüngsten Kompositionen. **„Bol-Hydre“** (2011) schrieb er für eine mit Latex überzogene Schüssel, mit der Gobeils Landsmann Jean-François Laporte seinem Ruf als ungewöhnlicher Instru-

mentenerfinder erneut gerecht geworden ist. Mit den von Tonbandzusammenspielungen unterstützten, seltsam bedrohlichen Sounds schlüpft Gobeil in die Rolle der Bestie Hydra. Und mit dem rein elektronischen Stück **„Des temps oubliés“** gratulierte Gobeil im Januar 2012 Franz Liszt nachträglich zum 200. Geburtstag, indem er auf musikalische Zitate aus dessen Schaffen zurückgriff.

Mit **„Là où vont les nuages ...“** entstand 1991 das zweite Stück für Ondes Martenot, die sich diesmal in einem Gewebe aus Live-Elektronik und Tonband-Aufnahmen bewegen. „In ‚Là où vont les nuages‘ sind die Ondes Martenot mit MIDI-Technik verlinkt. Das gibt der Instrumentalistin die Möglichkeit, gleichzeitig andere MIDI-Instrumente wie Synthesizer und Sampler zu spielen.“ Daraus entsteht ein interaktives „Superinstrument“, bei dem Themen ständig transformiert werden und eine bisweilen schwindelerregende Geschwindigkeit aufnehmen.

Für das abschließende Kapitel seiner Trilogie hat Gilles Gobeil einmal mehr auf eine literarische Vorlage Bezug genommen. Nach elektro-akustischen Beschäftigungen mit Werken u.a. von Jules Verne, Hermann Hesse und Stanislaw Lem ließ er sich 2002 für **„La perle et l’oubli“** (Die Perle und das Vergessen) von einem gnostischen Text aus dem zweiten Jahrhundert inspirieren. Es ist das „Lied von der Perle“ des syrischen Dichters

Bardesanes. Das im Entstehungsjahr von Suzanne Binet-Audet in Köln uraufgeführte Werk besteht aus zwölf Sequenzen, von denen sechs Variationen über das „Seelen“-Thema sind und die Seele auf ihrem Weg hin zur Inkarnation versinnbildlichen. Solche ungeahnten spirituellen Klangreisen sind wohl nur auf den Ondes Martenot möglich. Was einmal mehr beweist, dass Maurice Martenot vor genau 85 Jahren ein zeitloses Allround-Instrument erfunden hat.

Guido Fischer



Suzanne Binet-Audet

Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot

Nach dem Orgelstudium an der Musikhochschule von Montréal nahm Suzanne Binet-Audet zusätzlich Kurse bei Jean Langlais in Paris. Gleichzeitig studierte sie Ondes Martenot bei deren Erfinder Maurice Martenot am Conservatoire National Supérieur de Paris. Das Studium schloss sie mit einem Ersten Preis ab. Ihr Konzertexamen absolvierte sie bei Jeanne Loriod.

Seitdem tritt sie solistisch und als Mitglied des Pariser Ondes Martenot-Ensembles „Sextuor Loriod“ und des Ensembles d'Ondes de Montréal auf. Suzanne Binet-Audet wirkte 2005 als Solistin auf der DVD „Trilogie d'ondes“ von Gilles Gobeil und 2012 beim Soundtrack der Dokumentation „Le chant des ondes – Sur la piste de Maurice Martenot“ mit.

Gilles Gobeil, Live-Elektronik und Spatialisierung / Klangregie

Nach Studien in Musiktheorie hat Gilles Gobeil an der Universität von Montréal einen Master in Komposition erworben. Seit 1985 konzentriert er sich auf das Kreieren akusmatischer Musik. Sein Kompositionsverfahren lässt sich als „Kino für die Ohren“ beschreiben. Viele seiner Kompositionen sind inspiriert von literarischen Werken, die sie mittels Klang zu visualisieren versuchen.

Aktuell hat Gilles Gobeil eine Professur für Musiktechnologie am Collège de Drummondville inne und ist Gastprofessor für elektroakustische Komposition an der Universität und der Musikhochschule von Montréal. Von 2005 bis 2007 war er „Composer in Residence“ am Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe.

08.11. MATTHEW HERBERT & BAND 2013

Freitag | 21:30 Uhr
Kokerei Zollverein,
Salzlager

Matthew Herbert
Yann Seznec, Electronics
Tom Skinner, Percussion
Sam Beste, Keyboard

€ 14 | 10 (erm.)

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenztes
Kontingent).

Matthew Herbert
„The End of Silence“ (2012)

Eine Veranstaltung der Stiftung Zollverein/ZOLLVEREIN® Konzerte in Kooperation mit Piranha Kultur im Rahmen des C3-Festivals Club Contemporary CLASSICAL.

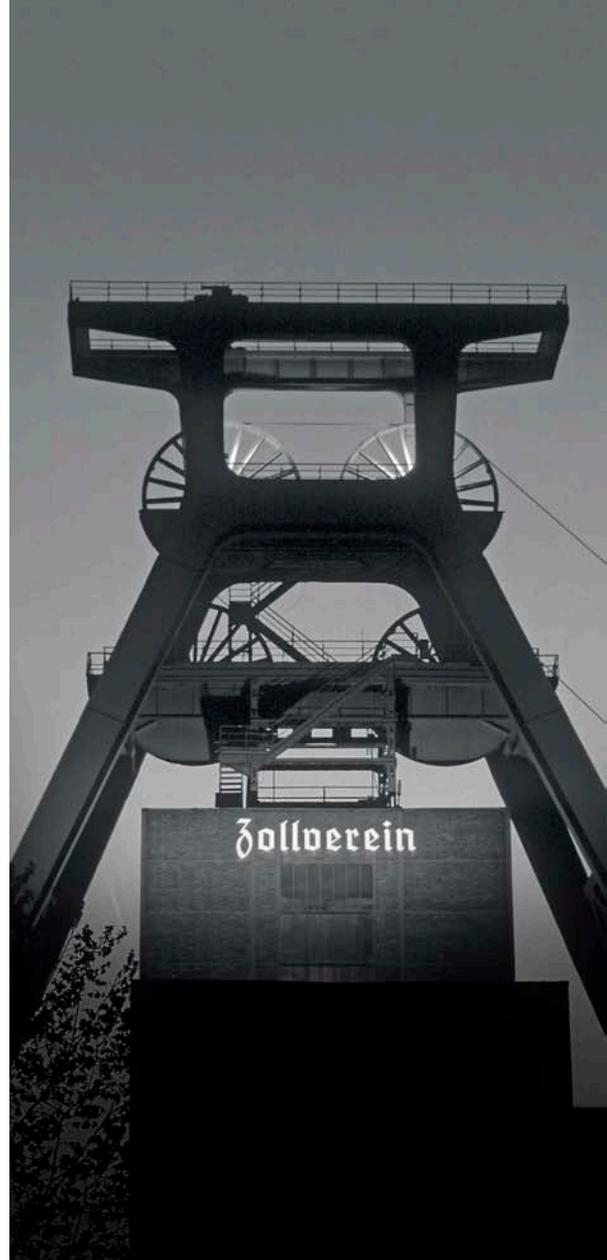
08.11. C3 – CLUB CONTEMPORARY 2013 CLASSICAL: CLUB NACHT

Freitag | ab 23:00 Uhr
Hotel Shanghai

DJ-Sets von Matthew Herbert
und Resident Tobias Becker

€ 10 zzgl. 10%
Systemgebühr über
www.hotel-shanghai.de
und an der Abendkasse.
Der Festivalpass „NOW!“
gilt nicht für diese
Veranstaltung.

Eine Veranstaltung des Hotel Shanghai
in Kooperation mit der Stiftung Zollverein.



Das Echo einer Bombe

„Die Gäste dieses Abends waren die ersten, denen etwas für Konzertbesucher Wesentliches vorenthalten wurde: Es saßen keine Musiker auf dem Podium.“ Mit diesen Worten beschrieb Pierre Schaeffer 1973 noch einmal ein musikhistorisches Ereignis. Denn am 18. März 1950 hatte er mit seinem Kollegen Pierre Henry in der Pariser Ecole Normale de Musique zum allerersten Lautsprecherkonzert in der Musikgeschichte geladen. Und was hörte das verblüffte Publikum? Die Lautsprecher spuckten elektronisch bearbeitete, menschliche Geräusche wie Atmen und das Schlagen eines Herzens aus. Auf „Symphonie pour un homme seul“ hatten Schaeffer und Henry ihr Gemeinschaftswerk getauft, das als das erste große Klangmanifest der „Musique Concrète“ gilt. Statt abstrakte Klänge nach den neuesten, avantgardistischen Regeln der Kompositionskunst zu gestalten, bildeten Alltagsgeräusche das nun im Studio transformierte und transmutierte Ausgangsmaterial für die bislang so noch nie gehörten Klänge. Für diese Sound-Experimente hatte Schaeffer bereits zwei Jahre zuvor sogar auf Aufnahmen von Geschirrgeklapper, Telefonklingeln und einer dampfenden Lokomotive zurückgegriffen. Und gerade Schaeffer war es, der mit seinen elektronischen Verfremdungen auf Antrieb eine neue

junge Komponistengeneration nach Paris lockte. Dazu gehörte auch Karlheinz Stockhausen, der in Schaeffers Studio „Club d'Essai“ das Fundament für seine bald Schlag auf Schlag folgenden, revolutionären Kompositionen auf dem Gebiet der elektronischen Musik legte (zu nennen wäre allein Stockhausens „Gesang der Jünglinge“).

Der Geist der „Konkreten Musik“ ist im Gegensatz zu dem manch anderer Strömungen in der Neuen Musik gegenwärtiger denn je. Schließlich setzt allein die ganze DJ-Kultur mit ihren Samples und Remixes von Klangfundstücken das Erbe der Musique Concrète zielstrebig fort. Und speziell der Engländer Matthew Herbert hat sich dabei zu einem musikalischen Ziehsohn von Pierre Henry entwickelt. Streunt der heute 85-jährige Franzose immer noch mit Mikrofonen durch die Straßen und Parks, um sogar den Klang eines vom Baum fallenden Blattes einzufangen und ihn elektronisch zu verarbeiten, so gibt es für Herbert vom Biss in einen Apfel bis zur Wäscheklammer kein Alltagsgeräusch, das sich nicht für eine neue musikalische Geschichte eignen würde. Und während Henry 1986 sogar die fragmentarischen Skizzen von Beethovens 10. Sinfonie remixte, wagte sich Herbert 2010 in einer elektronischen Rekomposition an die ebenfalls unvollendet gebliebene Zehnte von Gustav Mahler heran. Doch Matthew Herbert ist mehr als nur ein promi-

enter Geräusche-Sammler und vielbeschäftigter Studiokünstler, der Remixes etwa für R.E.M., Björk und Yoko Ono produziert hat. Für den 41-Jährigen löst mittlerweile jeder noch so winzige, authentische Klangschnipsel, der von ihm aufgenommen oder ihm zugeschickt wurde, eine gesellschaftliche Debatte aus. Für sein Album „Plat du jour“ etwa, mit dem er sich mit der globalisierten Lebensmittelindustrie auseinandersetzte, fing er nicht nur die Klangoberflächen von Cola-Dosen und Plastikflaschen ein, sondern auch vom getoasteten Weiß- und Schwarzbrot. Und auf „One Pig“ sampelte Herbert die Geräuschkulisse vom Leben eines Schweins bis zu seiner Schlachtung. „Musik, die nichts voran bringt, will den Status Quo erhalten“, lautet daher Herberts Maxime. „Auch das ist ein politischer Akt. Dass ein Sound eine Bedeutung oder Geschichte haben kann, ist eine spannende, neue Grenze in der Musik. Natürlich kann man auch eine Platte nur machen, um Leute zum Tanzen zu bringen, aber das reizt mich nicht mehr.“

Tatsächlich sind die Zeiten vorbei, als Matthew Herbert unter verschiedenen Pseudonymen die Clubszene vibrieren ließ. Mal war er als „Radio Boy“ in Sachen Techno unterwegs. Dann wieder widmete er sich als „Doctor Rockit“ dem Electro-Jazz und als „Herbert“ der House-Musik. Heute aber ist Matthew Herbert fast ausschließlich unter seinem bürgerlichen Namen aktiv, um – wie er

unverblümt zugibt – mit seinen hochpolitischen Projekten die Welt zu verändern. Der bekennende Umweltaktivist, der wegen der Luftbelastung nur in den seltensten Fällen ein Flugzeug besteigt, sieht sich daher auch selber ein wenig als Sonderling und Spaßverderber. Dabei gehört Herbert keinesfalls zu denjenigen, die mit plumpen Protestparolen durch Konzertsäle und Clubs ziehen. Vielmehr schleust er die Klangzeichen der Zeit solange durch die digitalen Soundmaschinen, bis daraus eher suggestive und assoziative Collagen mit einem aufwühlenden Impetus entstehen. So baute er zwar 2006 sein Album „Scale“, mit dem er sich gegen die Rolle der USA im Irak-Krieg richtete, aus Klängen von insgesamt 723 Objekten auf. Doch weder das Rattern von Ölpumpen noch den Sound eines Tornado-Bombers oder eines zugeklappten Sarges konnte man da selbst mit hellwachem Ohr nur selten herausfiltern.

Bei seinem neuesten Projekt **„The End of Silence“** ist hingegen die Ausgangslage bereits in den ersten sechs Sekunden eindeutig und ohrenfällig. Man hört zunächst Stimmengewirr, dann ein merkwürdiges Tackern und schließlich einen infernalischen Einschlag. Alles in sechs Sekunden. Danach kehrt eine gespenstische Ruhe ein. Da scheint sich das Rad eines zerstörten Fahrzeugs unaufhörlich zu drehen. Von Ferne bellt ein Hund. Und nach weiteren Momenten der beklemmenden,

extrem verdichteten Geräuschkonstellationen kommt es zu einem zweiten Bombenangriff, dem im Laufe von „The End of Silence“ noch weitere folgen werden.

Für schwache Nerven ist dieses Tondokument nichts, das Herbert 2011 von einem befreundeten Fotografen aus dem libyschen Kriegsgebiet zugeschickt bekam. Aufgenommen wurde es am 11. März 2011, als die Kleinstadt Ras Lanuf von Flugzeugen der Armee Gaddafis angegriffen wurde. Dieses in Echtzeit festgehaltene Klangzeugnis war selbst für Matthew Herbert ein Schock: „Im Gegensatz zu den Berichten über die Gräueltaten, die von den Diktatoren während des arabischen Frühlings begangen wurden, war hier alles plötzlich allgegenwärtig, real und traf einen mitten in die Eingeweide. Und ich wollte verstehen, warum dieser Sound einer Bombe eigentlich so unheimlich klingt.“

Mit „The End of Silence“ hat sich Matthew Herbert nicht nur auf diesen Versuch eingelassen, sondern ist hierfür künstlerisch einen neuen Weg gegangen. Die Originalaufnahme hat Herbert für die insgesamt drei Parts zunächst in Einzelteile zerlegt und gesampelt, um sie schließlich live von seinem Quartett weiterdenken zu lassen. „Es ist fast wie die Aufnahme eines Jazz-Quartetts geworden“, so Herbert. „Wir improvisieren und spielen mit der Textur, der Erinnerung, der Bedeutung und

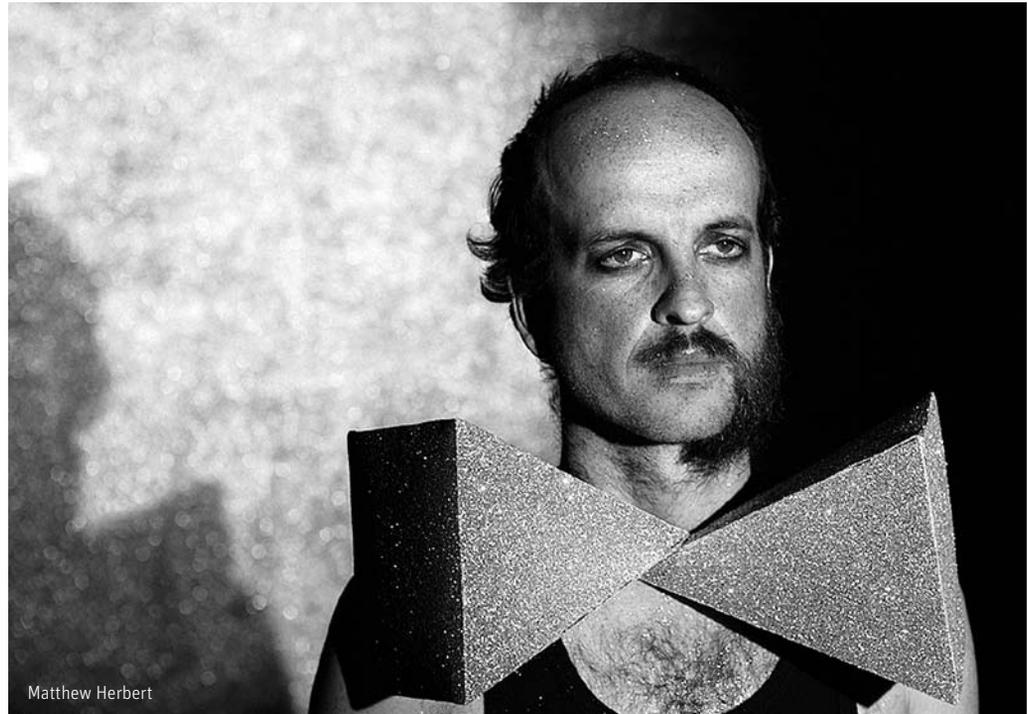
den Reibungen der Aufnahme.“ Nicht selten flackern dabei aber auch immer wieder rhythmische Muster auf, die Matthew Herbert aus seinem ersten Leben als Party-DJ herübergerettet hat. Doch bei „The End of Silence“ gehen die Industrial Beats einem jetzt nicht mehr animierend in die Beine, sondern werden zum akustischen Zeugnis einer eiskalten Kriegsmaschinerie.

Guido Fischer

Matthew Herbert

Als rastloser Erneuerer, Samples-Zauberer und Kollaborateur der Superstars ist Matthew Herbert eine Galionsfigur der Elektronischen Musikszene. Neben Aufnahmen unter seinem eigenen Namen und den Pseudonymen Doctor Rockit, Wishmountain und Radio Boy produziert und remixt Herbert Weltstars wie Björk, R.E.M., John Cale, Yoko Ono und Serge Gainsbourg. In seinen mehr und mehr konzeptionell und politisch inspirierten Alben stieg er auf zum Einmann-Radiohead oder Brian Eno des 21. Jahrhunderts.

Bereits als Theaterstudent an der Universität von Exeter investierte Herbert, der Sohn eines BBC-Tontechnikers, in ein eigenes Tonstudio. Im Jahr 2000 schrieb er seinen „Personal Contract for the Composition Of Music (Incorporating the Manifesto of Mistakes)“, in dem er Regeln aufstellte, die noch heute seine Kompositionen mitbestimmen. Das den cineastischen Prinzipien aus „Dogma 95“ folgende Manifest verbietet jegliche Nutzung vorab aufgezeichneter Musikquellen und die Verwendung von synthetischen Sounds, die akustische Instrumente imitieren. Die Wochenzeitung „Die Zeit“ beschrieb Herbert und sein Werk als Fels in der Brandung in Zeiten der „grenzenlosen digitalen Beliebigkeit“.



Matthew Herbert

09.11. STEFAN GOLDMANN 2013

Samstag | 20:00 Uhr
Kokerei Zollverein,
Salzlager

€ 14 | 10 (erm.)

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen

Einheitspreis € 35

jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung der
Stiftung Zollverein/
ZOLLVEREIN® Konzerte
in Kooperation mit
Piranha Kultur im Rahmen
des C3-Festivals Club
Contemporary CLASSICAL.

Stefan Goldmann, Live-Elektronik
Stephan Froleyks, Perkussion
Matthias Engler, Perkussion
Gereon Voß, Perkussion

Stefan Goldmann

(* 1978)

„Solo-Set“ (2013)

Stefan Goldmann

„Trails“ für drei Perkussionisten
und Live-Elektronik (2013)

Ohne Pause.



Kokerei Zollverein, Salzlager

„Solo-Set“ & „Trails“

In diesem Jahr feiert man ein für die Musikgeschichte schergewichtiges Datum. Vor einhundert Jahren, am 29. Mai 1913, wurde in Paris Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“ uraufgeführt. Und aus dem Skandalstück ist längst eine auch zahllos eingespielte Ikone der Moderne geworden. Dementsprechend haben anlässlich des „Sacre“-Jubiläums jetzt traditionsreiche Labels in ihren Schallarchiven gewählt, um in schergewichtigen CD-Paketen Interpretationsmeilensteine zu bündeln. Um aber einen repräsentativen Eindruck von der Aufnahmegeschichte dieses Rhythmus-Tornados zu bekommen, tut es seit 2009 auch nur eine CD. In fleißiger Heimarbeit destillierte dafür der Berliner Komponist, DJ und Produzent Stefan Goldmann 146 Segmente aus zwölf „Sacre“-Einspielungen und setzte sie streng nach der Originalpartitur zu einer ganz neuen Version zusammen.

Mittlerweile haben sich auch prominente Techno-Kollegen von Goldmann wie Carl Craig und Moritz von Oswald mit klassischen Meilensteinen auseinandergesetzt, sie remixt und mit knackigen Beats unterlegt. Auf die Frage, warum er denn Strawinsky nicht ebenfalls elektronisch upgedatet hätte, gab Goldmann daher gleich zwei grundsätzliche Antworten: „Das macht doch jeder.

Außerdem lohnt es sich nicht, etwas zu remixen, das perfekt ist.“ Allein dieses Denken spiegelt das künstlerische Verständnis eines Clubszene-Stars wider, der sich wohltuend aus jener Konfektions-Masse heraushebt, die elektronische Tanzmusik nach dem ewiggleichen Remix-Muster produziert. Natürlich gehört Stefan Goldmann zu den festen Größen in der Techno- und House-Gemeinde. Nicht nur in seiner Heimatstadt Berlin, wo er seit Jahren in der Panaroma Bar des Späßtempels „Berghain“ auflegt. Auch im Ausland, von London über die USA bis Tokio, tritt er regelmäßig auf. Trotzdem sucht er schon lange nach immer neuen Herausforderungen, um aus dem Korsett der standardisierten Loops und Grooves auszubrechen. Dafür hat der 35-Jährige sich mittlerweile diverse Plattformen geschaffen. Im Berghain hat er einen „Elektroakustischen Salon“ ins Leben gerufen, in dem es nicht ums Tanzen, sondern ums Zuhören geht. Nicht selten lädt er für die Performances Live-Musiker ein, um mit ihnen die Schnittstellen zwischen der digitalen und der handgemachten Soundwelt auszuloten. Darüber hinaus veröffentlicht er auf seinem Label „Macro“ auch solche ungewöhnlichen Klang-Recyclings wie den „Sacre“. Und zwischendurch schreibt der Sohn des bedeutenden Komponisten und Stockhausen-Schülers Friedrich Goldmann Aufsätze über Musiksoziologie sowie Auftragswerke für Theater, Festivals und Kulturinstitutionen.

Dank Deutschlands weltweit präsentem Kulturbotschafter Nummer eins bekam Goldmann zudem die Chance, drei Monate lang als „Artist in Residence“ in Japan zu arbeiten und sich Inspirationen für neue Projekte zu holen. Auf Einladung des Goethe-Instituts bezog er so ab Mitte April 2012 die Villa Kamogawa in Kyoto. In dieser Zeit ließ er es sich nicht nehmen, seinen japanischen Techno-Fans einzuheizen. Den für ihn nachhaltigsten Auftritt absolvierte Goldmann aber fernab aller Party-Zonen vor einer handverlesenen Zuhörerschaft. In dem von Zen-Gärten eingeschlossenen buddhistischen Honen-In-Tempel, zu dem eigentlich nur Mönche Zutritt haben, bekam er die einmalige Chance, Musik zu machen. Und wie er der „Zeit“ verriet, war es der beeindruckendste Ort, an dem er je gespielt hatte. Von der meditativen Stimmung ließ sich Goldmann bei seinem Konzert sofort anstecken, wie der 2013 veröffentlichte Live-Mitschnitt dokumentiert, an den er nun auch im Rahmen seines „NOW!“-Festival-Konzerts mit seinem „Solo-Set“ anknüpfen will. Als „Frozen Techno“ könnte man diese Klang-Zeremonie beschreiben. Denn keine rhythmischen Pendelausschläge stören diese minimalistische, mikrotonale Meditation. Dennoch unterscheidet sie sich von ihrer komplett anti-esoterischen Aura her völlig von ähnlich angelegten Experimenten vieler Sound-Spiritualisten.

Das zweite Stück von Stefan Goldmann ist gerade erst beim norwegischen „Only Connect Festival“ in Oslo uraufgeführt worden. Geschrieben für elektronische Musik und drei Schlagzeuger, entwickelt sich **„Trails“** zu einem hintergründigen Spiel zwischen Maschine und Mensch. Denn die Schlagzeuger übersetzen in Echtzeit die elektronischen Impulse, die nicht etwa über Lautsprecher übertragen werden, sondern für das Publikum unhörbar bleiben. Stefan Goldmann schreibt zu diesem Konzept: „Der geschriebene Teil der Partitur enthält nahezu ausschließlich rhythmische Notation – die gesamte klangfarbliche und dynamische Gestaltung sowie das Stimmsystem sind hingegen in einer synthetischen Realisation festgelegt, die den Hörern verborgen bleibt, also nur den Interpreten zugänglich gemacht wird. (Dies ist sicherlich auch eine Antwort auf die Idee einer zwingend totalen Verfügbarkeit elektronischer Musik im Zeitalter ihrer Digitalisierung: der Zugang selbst wird hier zum künstlerisch gestaltbaren Parameter.)“

Während somit das Werk vollkommen komponiert ist, wird es umgehend in einer konkreten Improvisationssituation gespiegelt. Dabei wird an die Erfahrung und Vorstellungskraft der Musiker appelliert, sich über eine bestimmte Instrumenten- bzw. Spieltechnikauswahl klangfarblich der Aufnahme anzunähern. Für Goldmann sollte das

Stück daher idealerweise auch bei jeder Aufführung anders klingen. Nur die Synchronisation über das elektronische Metronom „Clicktrack“ gewährleistet eine sehr exakte rhythmische Umsetzung und reduziert damit die Varianz.

Noch einmal Goldmann: „Die maßgebliche Eigenheit elektronischer Musik ist die Möglichkeit, innerhalb einer bestimmten Klangerzeugung nahezu beliebige Verläufe in ‚robuste‘, wiederholbare (und dadurch überhaupt erst als abgrenzbar/eigenständig erkennbare) Gestalten überführen zu können. Durch die Einübung über das Gehör (statt der Interpretation eines reinen Notentextes) rücken dadurch Elemente der Musik in den Mittelpunkt, die sonst als analytisch kaum zu greifende Nuancen der kompositorisch exakten Setzung nicht zugänglich sind. Darauf baut ‚Trails‘ auf: Phrasierungsdetails, dynamische Hüllkurven bis zu spezifischen Übergängen zwischen Klangfarben, Geräuschanteilen und Tonhöhenbewegungen, die erst über ihre Verortung in ein metrisch fixiertes Raster und repetitiven Überlagerungen eine spezifische Gestaltqualität entwickeln.“

„Trails“ stellt somit die grundsätzliche Frage, was elektronische Musik für die akustische Instrumentalmusik über eine Vermischung beider Klangwelten oder über einfache Analogiebildungen überhaupt leisten kann. Und wer nicht nur solche Fragen stellt, sondern diese auf durchdachte

Weise beantworten kann, der ist längst aus den konventionellen Techno- und House-Schuhen herausgewachsen.
Guido Fischer

Stefan Goldmann, Live-Elektronik

Stefan Goldmann entwickelt eine stark konzeptionell geprägte Musik, die nahezu vollständig aus den musikalischen Formen und Mitteln von Techno und House abgeleitet ist: Track, Remix, Sample und Loop werden dabei bis an ihre Grenzen konkretisiert.

Nach einem Studium der akustischen Kommunikation in Berlin veröffentlichte er zahlreiche Tonträger bei international führenden Labels. 2007 gründete er Macro, das von der Musikzeitschrift De:Bug als „das führende Avant-Technolabel“ bezeichnet wurde. Als DJ tritt Stefan Goldmann weltweit in Clubs und auf Festivals auf und ist dem Berliner Club Berghain eng verbunden, für den er u. a. das Veranstaltungsformat „Elektroakustischer Salon“ konzipierte. Seine Veröffentlichungen fanden mehrfach Eingang in die Jahresleserpolls von Medien wie Groove, Resident Advisor oder LWE. Kompositionsaufträge erhielt er u. a. vom Nationaltheater Mannheim, der IGNM-Sektion Norwegen und vom BASF Kulturprogramm. 2012 war Goldmann Stipendiat der Villa Kamogawa in Kyoto, Japan.

**10.11.
2013**

Sonntag | 18:00 Uhr
Kokerei Zollverein,
Salzlager

€ 14 | 10 (erm.)

Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung der
Stiftung Zollverein/
ZOLLVEREIN® Konzerte
in Kooperation mit
Piranha Kultur im Rahmen
des C3-Festivals Club
Contemporary CLASSICAL.

„MUSIC FOR AIRPORTS“

Bang on a Can All-Stars

Michael Gordon

(* 1956)

„For Madeline“ (2009)

Julia Wolfe

(* 1958)

„Believing“ (1997)

Brian Eno

(* 1948)

„Music for airports“ (1978)

(Arrangement: Bang on a Can All-Stars)

Ohne Pause.



Brian Eno

Everything goes!

„Wenn ein amerikanischer Komponist von heute besser über Klassik als über Pop Bescheid weiß, muss etwas schief gelaufen sein.“ Für die Gralshüter der Neuen Ersten Musik ist so eine Analyse natürlich die schiere Provokation. Für den Amerikaner und ehemaligen Henze-Studenten David Lang sind es jedoch genau diese Trennlinien zwischen U und E, die für einen längst überholten Purismus stehen. Und genau aus diesem Grund hat sich Lang schon 1987 einem Imperativ verschrieben, der da lautet: „Bang on a Can“. Übersetzt bedeutet er soviel wie „Hau auf den Putz“ und ist zugleich der Name eines New Yorker Composer/Performer-Kollektivs, das zur Keimzelle auch der 1992 gegründeten Bang on a Can All-Stars wurde.

Mit seinen ehemaligen Studienkollegen Julia Wolfe und Michael Gordon hatte sich Lang damals zusammengetan, um den klassischen Nährboden völlig umzugraben. Und dafür griff man auf alles zurück, was den nach allen Seiten hin offenen American Way of Sound ausmacht: angefangen von Rock und Jazz über Elektro-Pop, Worldmusic und Industrieklänge bis hin zu Minimalismus und Neo-Romantik. Das wild knospende und in schillernd-bunten Farben aufblühende Bang on a Can-Repertoire ist seitdem auch dank prominenter musikalischer Querköpfe wie Thurston

Moore von der Independent-Band Sonic Youth und Jazz-Klarinettist Don Byron angewachsen. Doch auch mit zahllosen Eigenkompositionen haben die Gründungsmitglieder nicht nur Bang on a Can zu einem weltweit bewunderten Forum für zeitgemäße Musik gemacht. Mittlerweile werden ihre Werke gleichfalls in den großen Konzerthäusern von New York bis London aufgeführt.

Michael Gordon schrieb sein Stück „**For Madeline**“ 2009 für die Bang on a Can All-Stars. Komponiert für Violoncello, Kontrabass, Klarinette, E-Gitarre, Vibraphon und Klavier, steht es ganz unter dem Einfluss des amerikanischen, von La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich ins Leben gerufenen Minimalismus'. Zugleich wird es von einer beklemmenden Unruhe durchpulst. Gitarrenschleifen heulen wie Sirenen auf. Und die Klarinette scheint einen jüdischen Trauergesang anzustimmen. Tatsächlich verabschiedete sich Gordon mit „For Madeline“ noch ein zweites Mal von einer 2009 verstorbenen Freundin. Wie er in dem Werkkommentar beschreibt, war der gläubige Jude Gordon zuvor immer wieder in die Synagoge gegangen, um für Madeline das Kaddisch zu beten.

Von minimalistischer Rhythmusenergie wird zwar auch „**Believing**“ von **Julia Wolfe** angestachelt. Doch schon ab den ersten Noten befindet sich dieses Sextett im Ausnahmezustand. Ohne irgendwelche Präliminarien heizt das Cello mit

dauerrotierenden Motiv-Splittern das Geschehen solange an, bis auch die übrigen Instrumente den einmal angestoßenen Prozess mit urwüchsiger Kraft und Rock-Drive vorantreiben. Zwischendurch nimmt Wolfe aber nicht etwa die Spannung heraus, sondern hält sie nur mit ganz anderen Mitteln hoch – wenn sie die Musiker einen fast flehenden Chorgesang anstimmen lässt. Auf den Titel „Believing“ kam Wolfe erst nach Beendigung des Stücks. Er geht auf die sich wiederholende Liedzeile „It's Believing“ in dem Beatles-Song „Tomorrow Never Knows“ zurück, den Wolfe während der Komposition unablässig gehört hatte.

Die Kunst der Diskretion

Julia Wolfe und Michael Gordon waren gemeinsam mit David Lang auch 1998 federführend an einem Projekt beteiligt, mit dem die Bang on a Can All-Stars mittlerweile rund um den Globus aufgetreten sind. Ob in Clubs, Konzertsälen oder – so will es schließlich der Kompositionstitel **„Music for airports“** – in Flughäfen. Und bis heute taucht man mit Violoncello, Bass, Klavier, Perkussion, Gitarre und Klarinette akustisch in eine ursprünglich synthetisch gestaltete Klangwelt ein, die als „Ambient Music“ bezeichnet wird. Der Vater dieses Begriffs ist zugleich auch der Komponist von „Music for

airports“. Es ist der Engländer **Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno**, den die Pop- und Rockgeschichtsbücher nur unter seinem komprimierten Namen „Brian Eno“ führen.

1978 hatte sich Eno vorrangig mit Synthesizern im Aufnahmestudio eingeschlossen, um ein für jene Zeit völlig anachronistisches und damit zugleich visionäres Album einzuspielen. Während um ihn herum Punk und Hardrock die lärmende Lautstärke bis an den Rand eines Gehörsturzes aufdrehten, ging Eno dazu mit seinem ersten von vier offiziellen Ambient-Alben auf beruhigenden Konfrontationskurs. In vier Stücken, die lediglich mit „1/1“, „1/2“, „2/1“ und „2/2“ beziffert wurden, verwandelte Eno Musik da in aquarellhafte, sich in aller Seelenruhe ausbreitende Klangflächen. Eno entließ den Hörer in einen schwerelosen und schwebenden Klangraum, in dem er sich vollkommen frei bewegen kann. Er kann ihm Aufmerksamkeit schenken oder – was Enos größter Wunsch wäre – ihn einfach nur ganz beiläufig wahrnehmen. Denn erst über das klangatmosphärisch Unauffällige lässt sich der Raum, in dem man sich befindet, ganz neu erfahren.

Mit diesem Konzept knüpfte Eno seinerzeit an zwei Werke an, die die Wahrnehmung von Musik und ihr Verhältnis zur Umgebung ganz unterschiedlich ausgelotet hatten. 1917 schrieb der französische Sonderling Erik Satie seine erste von fünf

„Musiques d'ameublement“, die sich in Form einer Klangtapete nicht aufdrängt, sondern dezent im Hintergrund bleibt. 1952 ging der Amerikaner John Cage mit seinem Stück „4' 33“ noch einen Schritt weiter. Für vier Minuten und 33 Sekunden ließ er einen Pianisten regungslos vor einem Klavier ausharren. Und in dieser scheinbaren Stille nahm das Publikum plötzlich sich und all die feinen, ihn umgebenden Geräusche mit anderen Ohren wahr.

Gerade mit Cage hatte sich Eno schon intensiv beschäftigt, als er Anfang der 1970er Jahre noch in der Rockband Roxy Music spielte. Und die ersten Ansätze einer „Ambient“-Musik realisierte er schon 1975 auf dem Album mit dem programmatischen Titel „Discreet Music“.

Doch erst nachdem Brian Eno Stunde um Stunde im Köln-Bonner-Flughafen verbringen musste und in der von ihm bewunderten Innenarchitektur von schauerlichen Klängen beschallt wurde, war der Grundstein endgültig für seine „Erfindung“ der Ambient-Musik gelegt. Er überlegte sich, wie man solch einen öffentlichen Raum mit Sounds feiern kann, ohne damit jemanden zu belästigen. Mit seiner „Music of airports“ gelang ihm nicht nur dieses Kunststück. Dieses wie auch die drei nachfolgenden Ambient-Alben hat in der elektronischen Musik Generationen beeinflusst.

Am 15. Mai hat Brian Eno seinen 65. Geburtstag gefeiert. Nachträglich dazu gratulieren

ihm die Bang on a Can All-Stars mit ihrer Fassung von „Music of Airports“. Eingerichtet wurden die vier Parts von Michael Gordon (1/1), David Lang (1/2), Julia Wolfe (2/1) und Evan Ziporyn (2/2). „Die Live-Realisation von ‚Music of Airports‘ bleibt eng am Original“, wie die vier Arrangeure betonen. „Zudem hatten wir die große Freude, das Projekt eng mit Eno zu erarbeiten. Wir sind ihm daher dankbar, dass wir in das Innerste dieses monumentalen Werks vordringen durften.“

Die Aufführung von „Music for Airports“ ist auch integraler Bestandteil des Schüler-Projekts „Suspended in the Universe“, das sich unter Federführung der Musikerin und Essener Folkwang-Dozentin Lesley Olson dem Klangphänomen „Ambient“ widmet. Über einen Zeitraum von drei Monaten und in Zusammenarbeit mit Musikern entwickeln Schüler Ideen für eigene Ambient-Kompositionen. Die Ergebnisse werden dann in Konzerten in Schulen sowie im Salzlager auf Zollverein vorgestellt.

Guido Fischer



Bang on a Can All-Stars

Bang on a Can All-Stars

Die Bang on a Can All-Stars wurden 1992 vom New Yorker Komponistentrio Michael Gordon, David Lang und Julia Wolfe („Bang on a Can“) formiert und machten sich schnell einen Namen mit dynamischen Live-Auftritten und Aufnahmen höchst innovativer Musik. Die sechs Mitglieder der Band überschreiten lustvoll die Grenzen zwischen Klassik, Jazz, Rock, Welt- und Experimentalmusik, womit sie die Musik in unbekanntes Terrain führen. Dabei arbeiteten die All-Stars eng mit einigen der wichtigsten und inspirierendsten Musikern unserer Zeit zusammen, darunter Steve Reich, Ornette Coleman, dem traditionellen burme-

sischen Musiker Kyaw Kyaw Naing, Tan Dun und DJ Spooky. Zu ihren besonders gefeierten Projekten zählen ihre Aufnahmen von Brian Enos „Music for Airports“ und Terry Rileys „In C“ sowie Live-Auftritte mit Philip Glass, Meredith Monk, Don Byron, Iva Bittova, Thurston Moore, Owen Pallett und anderen. „Musical America“ kürte die Bang on a Can All-Stars 2005 zum Ensemble des Jahres. Der „San Francisco Chronicle“ nannte das Kollektiv Amerikas wichtigstes Instrument für zeitgenössische Musik. Tourneen führten das Ensemble zuletzt bis ins Opernhaus von Sydney und zum Beijing Music Festival in China.

**15.11.
2013**

**Freitag | 18:00 Uhr
Chorforum Essen**

€ 10 | 5 (erm.)
inkl. Systemgebühr.
Kartenvorverkauf über die
Folkwang Universität
(T 02 01 49 03-231 oder
karten@folkwang-uni.de).

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35**
zzgl. 10 % System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung der
Folkwang Universität der
Künste.

Konzertende
gegen 19:15 Uhr.

„LUX AETERNA“

Amen Feizabadi, Video
**Dietrich Hahne, Video und
Klangregie**
Thomas Neuhaus, Klangregie

György Ligeti (1923 – 2006)
„Lux Aeterna“
9CH-Videokontraktur
von Dietrich Hahne
(Uraufführung)

Jean-Claude Risset (* 1938)
„Sud I“ (Tape) (1985)

Thomas Tallis (1505 – 1585)
„Spem in alium“
9CH-Videokontraktur
von Amen Feizabadi
(Uraufführung)

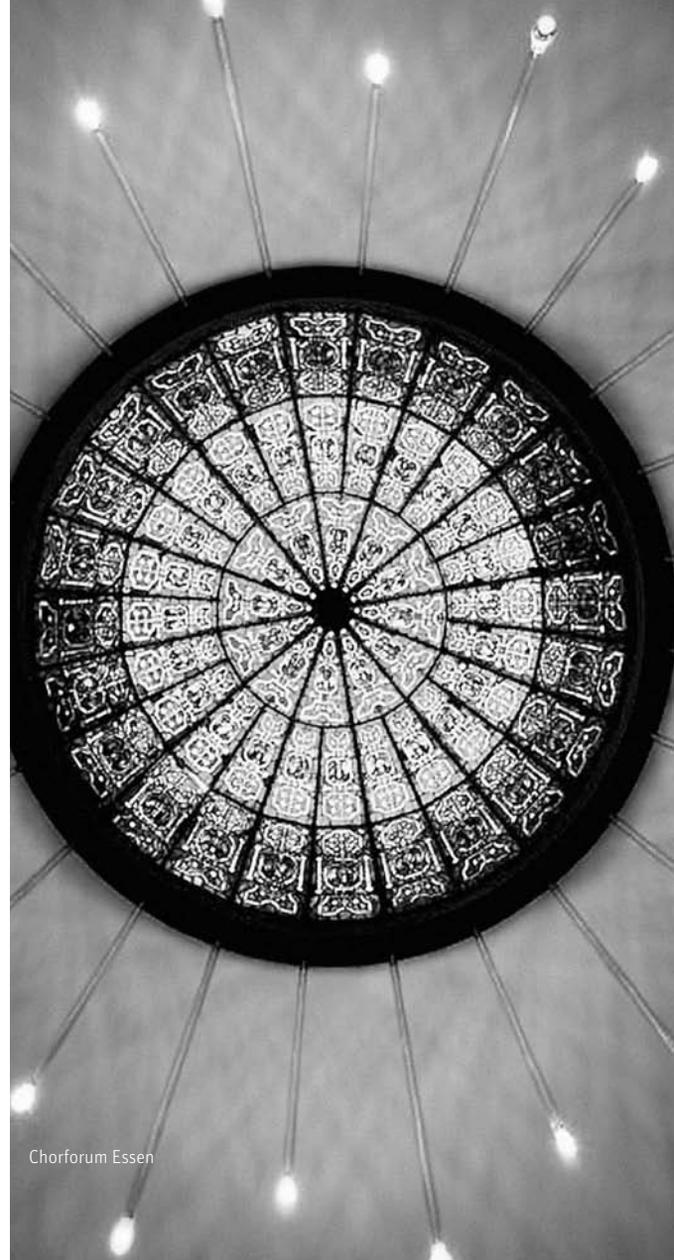
Jean-Claude Risset
„Sud II“ (Tape) (1985)

Alessandro Striggio
(1536/37 – 1592)
„Ecce beatam lucem“
9CH-Videokontraktur
von Amen Feizabadi
(Uraufführung)

Jean-Claude Risset
„Sud III“ (Tape) (1985)

Dietrich Hahne (* 1961)
„Moon.American.Floyd.“
9CH-Video (2005)

Ohne Pause.



Chorforum Essen

Raum- und Wahrnehmungsüberschreitungen

Das Weltall existiert. Soviel ist sicher. Doch alles andere liegt außerhalb der normalen menschlichen Vorstellungskraft. Was war vor dem Urknall? Und wohin dehnt sich das Universum nach neuesten Berechnungen um exakt 74,3 Kilometer pro Sekunde aus? Damit man aber vor dem Unfassbaren nicht gänzlich kapitulieren muss, besitzt der Mensch glücklicherweise ausreichend Fantasie, um etwas Licht ins Dunkel der unendlichen Weltraumweiten zu bringen. So konnte der deutsche Fernsehzuschauer 1972 immerhin mit dem Raumschiff Enterprise in Galaxien vordringen, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat. Und die Bilder dieser Expeditionen haben unseren Blick auf das Universum ähnlich nachhaltig geprägt wie Stanley Kubrick mit seinem Science-Fiction-Klassiker „2001: Odyssee im Weltraum“.

Doch Kubrick hatte 1968 nicht nur visuell spektakuläre, effektvolle Register gezogen, um in außerirdische Raum- und Zeit-Dimensionen vorzustoßen. Für den Soundtrack stellte er Musikstücke zusammen, die seitdem nicht mehr ohne ihren filmischen Kontext zu hören sind. Das gilt für die Fanfare aus „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss und vor allem für **György Ligeti**s A-cappella-Stück „Lux Aeterna“.

Die zum Abschluss einer katholischen Totenmesse erklingende Communio „Das ewige Licht“ evozierte bei Ligeti ebenfalls die Vorstellung von Unendlichkeit. Mit dem schimmernden Klanggewebe erweckte er 1966 so den Eindruck, „dass die Musik bereits da war, als wir sie noch nicht hörten, und immer fortdauern wird, auch wenn wir sie nicht mehr hören“. Kubrick löste nun „Lux Aeterna“ aus dem christlichen Gefüge und machte das Werk zum Sinnbild „einer zukünftigen, spekulativen, technoid-magischen, insgesamt höchst geheimnisvollfortschrittlichen Welt“, wie der Komponist und Medienkünstler **Dietrich Hahne** erläutert. Immer wieder hat Hahne für seine Arbeiten auf konkrete (Film-)Bilder und Klänge etwa von Olivier Messiaen zurückgegriffen, um sie multimedial zu reflektieren, um- und fortzuschreiben und damit neue Aufführungs- und Wahrnehmungsräume zu schaffen. Auch für die beiden audiovisuellen Geschwisterwerke „Moon. American.Floyd.“ und „Lux Aeterna“, die im Abstand von sieben Jahren entstanden sind, hat er die geradezu symbiotische Verbindung zwischen Film und Musik quasi „polyphon intermedial“ aufgelöst und so ihrer Eindeutigkeit enthoben.

In beiden Werken sind „2001: Odyssee im Weltraum“ und „Lux Aeterna“ stets allgegenwärtig – auch wenn wie in „Moon.American.Floyd.“ statt Ligeti jetzt Hahne von ihm ausgewählte und über-

arbeitete Sequenzen aus Kubricks Klassiker musikalisiert und ihnen somit eine neue „Erzählkraft“ verleiht. In „Lux Aeterna“ ist hingegen zu der vom Tonband eingespielten Originalkomposition ein Video von Hahne zu sehen. „In jetzt 2- oder 3-fach gebrochener Hinsicht kehren die ‚ewigen aeternäischen Lichtbilder‘ Kubricks zurück. Aber eben nur im Bild“, so Hahne.

Bei dem jetzt zur Uraufführung kommenden „Lux Aeterna“ projiziert Hahne wie bei „Moon.American.Floyd.“ ein Video auf neun Leinwände. Zugleich wird die beleuchtete Fläche zur Lichtquelle und verändert damit die Aura des Raumes auf abstrakte, nicht-erzählende Weise. Daher gilt das, was Hahne über das erste der beiden Werke gesagt hat, auch für „Lux Aeterna“: „‚Moon.American.Floyd.‘ balanciert auf der Grenze zwischen ‚bloßem Licht‘ und ‚erzählender Handlung‘. Übergänge zwischen beiden Kategorien sind fließend. [...] Trotzdem teilt sich ‚Etwas‘ mit: eine inhaltliche Gesamttenenz, eine komplexe Struktur, eine polyphone intermediale ‚Satztechnik‘, bestimmte farbliche, klangliche, rhythmische und kompositorische Vorlieben, die mit ‚Intensität‘, ‚Energie‘, ‚Prozess‘ umschrieben werden könnten.“

Ein Zitat des amerikanischen Quantenphysikers Arthur Zajonc, dessen Buch ‚Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein‘ mich

sehr faszinierte, habe ich dem Stück zugeordnet: Adelard von Bath schrieb im 12. Jhd.: Sehen beruhe auf einem ‚sichtbaren Atem‘. Er nahm an, wir würden äußeres Licht – Lumen – ‚einatmen‘ und das Licht der Bedeutung – Lux – ‚ausatmen‘ ...“

Ähnlich interdisziplinär arbeiten auch die beiden Künstler, die Dietrich Hahne als Spiritus Rector dieses Konzertes ausgesucht hat. Und während sich Hahne mit seinen beiden Arbeiten in einen virtuellen Künstlerastronauten verwandelt, der den von Kubrick und Ligeti ausgemessenen Weltraum neu illuminiert, beschäftigt sich Jean-Claude Risset mit dem „Naturraum“ und Amen Feizabadi mit dem „Zeitraum“. Der in Teheran geborene und in Essen lebende Komponist und Videokünstler **Amen Feizabadi** ist dafür bis ins 16. Jahrhundert zurückgereist, um sich mit zwei gewaltigen Raumklangkompositionen zu beschäftigen.

1573 schrieb der Engländer **Thomas Tallis** seine vierzigstimmige Motette „**Spem in alium**“, zu der ihn der Italiener **Alessandro Striggio** mit seiner gleichermaßen vierzigstimmigen Motette „**Ecce beatam lucem**“ inspiriert hatte. Das Bahnbrechende ihrer Vokalwerke lag in der riesigen Besetzung, mit der die einzelnen im Raum verteilten Chöre einen bis dahin ungekannten Allround-Sound boten. Diese Pionierwerke hat Amen Feizabadi nun visualisiert: „Die beiden Videokontrafakturen lassen sich als

‚Werke in der Schwebel‘ über die vier zentralen Ausdrucksparameter von Klang, Raum, Bild und Zeit interpretieren. Bezogen auf den geschichtlichen Hintergrund sowie auf die musikalische Struktur der beiden vierzigstimmigen Motetten habe ich versucht, mittels animierter und aufgenommener Bilder einen polyphon-visuellen Bogen zwischen einer ‚unbewussten Vergangenheit‘ und ‚anonymen, imaginierten Orten‘ zu spannen.“

In scheinbar vertraute Orte, konkrete Naturräume tritt man dagegen in dem Zyklus „**Sud**“ des Franzosen **Jean-Claude Risset** ein. Vögel zwischern gleich zu Beginn. Das Meer rauscht und Frösche quaken. Und irgendwo scheint vielleicht eine Libelle vor dem Mikrophon von Risset ihre Pirouetten gedreht zu haben. Das ist der wunderschöne Süden. Aufgenommen bzw. „phonografiert“ hat Risset diese Klänge in einer kleinen Bucht unweit von Marseille, wo er seit dreißig Jahren lebt. Doch im Laufe der drei Stücke schleicht sich eine gewisse Verunsicherung ein. Ist das jetzt noch das Original oder vielleicht eher eine synthetisch generierte Imitation?

Mit solchen subversiven Irritationen im Wahrnehmungsprozess beschäftigt sich Risset schon lange. Denn als ein Komponist, der ebenfalls die theoretische Physik studiert hat, besitzt auch er das naturwissenschaftliche Know-how, um sogenannte „auditive Illusionen“ zu erzeu-

gen. Ausgangspunkt dafür war für den mit zahllosen Preisen ausgezeichneten Doppelbegabten die Feststellung, dass es der elektronischen Musik gegenüber der „Musique Concrète“ an Wärme fehlen würde. Und so erforschte er die Möglichkeiten, wie man den künstlichen Klängen Leben einhauchen kann. Für die im Auftrag des französischen Kulturministeriums geschriebene Tonband-Komposition „Sud“ modulierte, filterte und verfärbte er solange die Originalaufnahmen, bis die Natur langsam von elektronischen Klängen überlagert wird.

„Sud“ besteht aus drei Teilen, zu denen Risset mögliche Hörhinweise gegeben hat:

„I. Das Meer am Morgen: Das ganze Stück ist vom Energieprofil dieses Anfangs bestimmt. Das Erwachen lärmender Vögel. Klangwolken. Aus der Tiefe kommt ein Zwitterwesen. Wärme. Der Ort Luminy am Fuße des Mont Puget, erfundene und wirkliche Insekten und Vögel.

II. Ein Ruf wie eine vom Meer bewegte Glockenboje. Bewegung, Strömung, Mistral, Sturm. Irdisches oder inneres Feuer?

III. Immer farbigeres Meeresprofil, der Lärm wird zum schrillen Schrei, bewegte Chimären und Zwitterwesen. Wellen, Vogelscharen, Meereswogen bringen den motivischen Akkord zum Klingen. Ebbe, der Klang des Zurückfliegens.“

Guido Fischer



Amen Feizabadi

Amen Feizabadi, Video

Amen Feizabadi, 1983 in Teheran geboren, ist Komponist, Videokünstler und Musiker. Er studierte klassische Musik an der Universität der Künste in Teheran und später Integrative Komposition an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Stipendiat der Friedrich Ebert Stiftung, war er mit seinen Arbeiten auf Festivals, Konzerten und Ausstellungen in Deutschland wie auch im Iran, Kanada und den Niederlanden vertreten. 2012 hat er eine „besondere Auszeichnung“ für seine visuelle Musik „Erzählung einer Geschichte“ beim Visionen-Festival für Medienkunst in Hannover erhalten.

Derzeit beschäftigt sich Amen Feizabadi wesentlich mit den Auswirkungen von politischen/sozialen Bewegungen auf die Kunst und dem Umgang des Künstlers mit solchen Ereignissen.

Dietrich Hahne, Video und Klangregie

Der Medienkünstler und Komponist Dietrich Hahne ist Lehrbeauftragter für Komposition/Medienkomposition (Video, Computeranimation) an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Seine Ausbildung erhielt er 1983 – 89 beim Kompositionsstudium in Essen und 1991 – 94 beim Studium der Medienkunst an der Kunsthochschule für Medien in Köln, wo Werner Nekes und Dominik Graf zu seinen Lehrern zählten.

Neben Studium und Lehrtätigkeit entfaltete er verschiedenste künstlerische Aktivitäten: 1994 war er Gründungsmitglied der Gesellschaft Neue Musik Ruhr, seit 1998 baute er eine internationale, jährliche Festivalreihe für Neue Musik und Medienkunst in Holland, Belgien und Deutschland auf. Seit 2000 ist er Vorstandsmitglied im European Composers Network.

Thomas Neuhaus, Klangregie

Thomas Neuhaus studierte in Essen Komposition bei Wolfgang Hufschmidt und elektronische Komposition bei Dirk Reith. Seit 1988 arbeitet er als Komponist mit dem Theater der Klänge, Düsseldorf, seit 1994 unterrichtet er Musikinformatik und elektronische Komposition am Institut für Computermusik und elektronische Medien (ICEM) der Folkwang Universität der Künste. Von 2000 bis 2004 war er auch an der Hochschule für Künste Bremen tätig. Seit Oktober 2004 ist er Professor für Musikinformatik am ICEM, dem er seit Oktober 2011 als künstlerischer Leiter vorsteht. Neuhaus ist Gründungs- und Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Neue Musik Ruhr.

**16.11.
2013**

**Samstag | 16:00 Uhr
RWE Pavillon**

€ 10

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen**

Einheitspreis € 35

jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung des
Landesmusikrates NRW
in Kooperation mit der
Philharmonie Essen.

Konzertende
gegen 18:00 Uhr.

SPLASH

SPLASH – Perkussion NRW
Stephan Froleyks, Dirigent
Ralf Holtschneider, Dirigent

Steve Reich (* 1936)
„Drumming“ – Part I (1970/71)

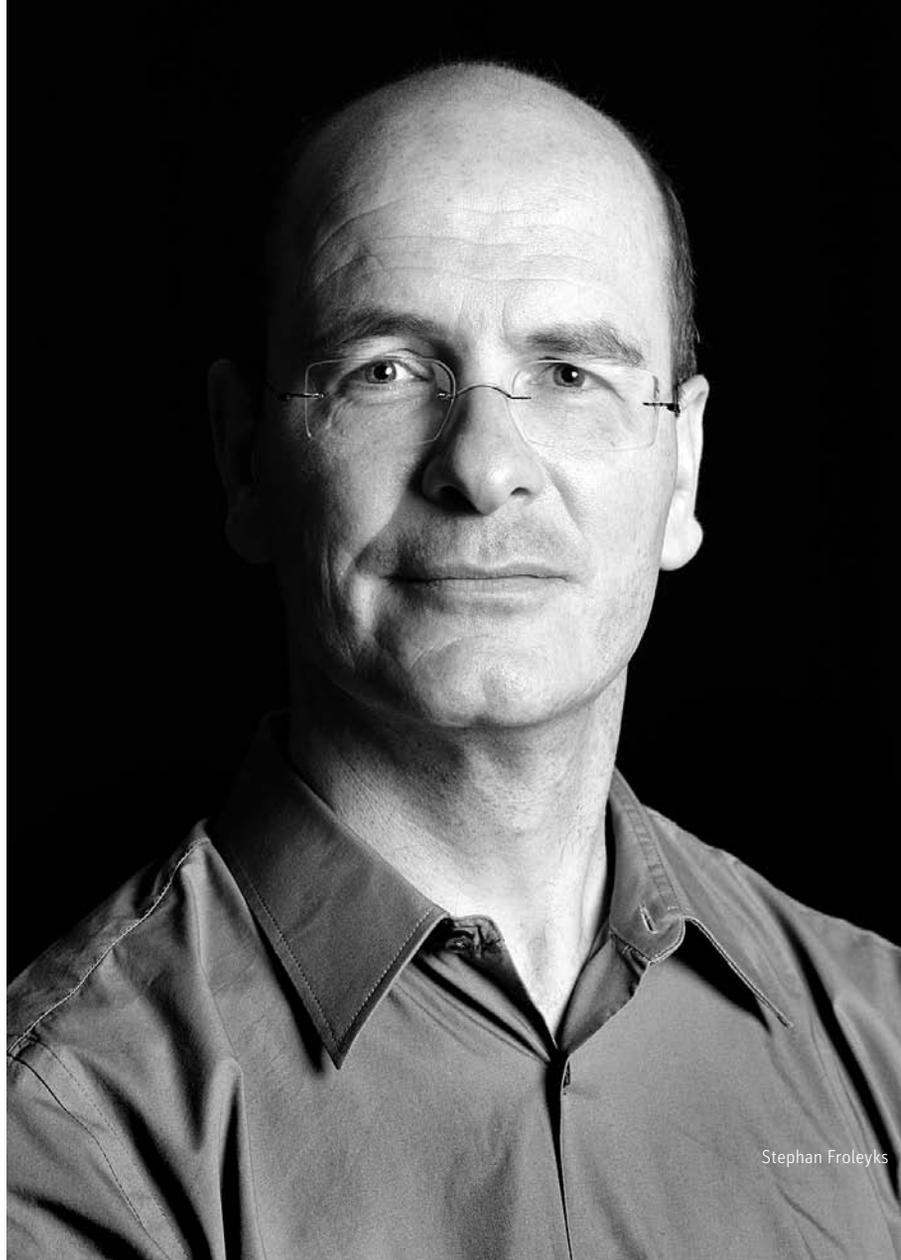
David Lang (* 1957)
„Face so pale“ für
sechs Schlagzeuger (1992/2013)

Pause

Gerhard Stäbler (* 1949)
„Kybele“ für
drei Schlagzeuger (1993)

SPLASH – Perkussion NRW
„Samba brasiliera“

und weitere Werke



Stephan Froleyks

Rund um den Globus

Alles begann 1965 mit einem für die Musik schwerwiegenden Zufall. **Steve Reich** saß in seinem New Yorker Studio vor zwei Tonbandmaschinen, um die Aufnahme eines Redefragments des schwarzen Predigers Brother Walter zu bearbeiten. Reich startete zeitgleich beide Maschinen. Doch plötzlich bemerkte er, dass das eine Band irgendwie schneller lief als das andere. Die zunächst im Gleichtakt ablaufenden Wortketten drifteten langsam auseinander, fortan bildete sich aus der asynchronen Sprachrhythmik ein suggestiver Klangstrudel. Auf „It’s Gonna Rain“ taufte Reich diese ungeplante Komposition. Aber „It’s Gonna Rain“ sollte nicht nur Reichs erstes Tonbandstück sein. Es wurde gleichzeitig zum Grundpfeiler einer Musikbewegung, die als „Minimal Music“ selbst die Pop- und Rock-Musik nachhaltig infizierte.

Natürlich hatte es bereits vor Reichs Entdeckung so manche amerikanische Kollegen wie Terry Riley und Philip Glass gegeben, die mit der kinetischen Kraft von kleinen Melodie- und Rhythmus-Zellen experimentiert hatten. Doch Reich sollte seine Entdeckung der „Phasenverschiebung“, bei der ein ständig wiederholtes Melodiemodell sich allmählich gegeneinander verschiebt, in ungemein raffinierten Werken

verarbeiten. Zu den rein akustischen Manifesten dieser Phasenverschiebung und überhaupt der Minimal Music gehört **„Drumming“**, das Reich nach einem Aufenthalt in Ghana 1971 beendete. Diese Reise hatte ihn in seiner „intuitiven Erkenntnis“ bekräftigt, „dass man mit akustischen Instrumenten und Stimmen Musik von größerem Klangreichtum hervorbringen kann als mit elektronischen Instrumenten, und sie bestätigte zugleich meine natürliche Vorliebe fürs Schlagzeug“.

Über rund 90 Minuten lang verwandelt sich „Drumming“ in seinen vier Teilen in eine riesige Klang- und Rhythmusmaschine für Perkussionsinstrumente von Marimbas über Glockenspiele bis hin zu Trommeln. Zudem imitieren immer wieder menschliche Stimmen das Schlagzeug. Der heute zu hörende Part I ist für Bongotrommeln geschrieben. Und gleich zu Beginn exponieren zwei Trommler das rhythmische Grundmodell, auf dem das gesamte Stück „Drumming“ aufgebaut ist. Die anfänglichen Pausen zwischen den einzelnen Schlägen werden von zusätzlichen Trommelschlägen ausgefüllt und treten damit einen an Komplexität, Tempo und Sogkraft zunehmenden Prozess los, der in einem rituellen Schlagfeuerwerk kulminiert.

Mit seinem auch für Jazz und Weltmusik offenen Werk hat Steve Reich mehrere Musikergenerationen beeinflusst. Zu ihnen zählen auch die Mit-

glieder des amerikanischen Ensembles Bang on a Can All-Stars, das sich aus Komponisten und Interpreten zusammensetzt. Zahlreiche Stücke von Reich hat man aufgeführt und preisgekrönt eingespielt. Und speziell Ensemble-Mitbegründer **David Lang** ist von dem Freigeist Reich schon seit 1973 fasziniert – als ihm während seines Studentenjobs in einem Schallplattenladen eine Aufnahme von „It’s Gonna Rain“ in die Hände fiel.

Für den 1957 in Los Angeles geborenen Lang, der erst in Rock-Bands spielte und später bei Hans Werner Henze studierte, gibt es keine Trennlinien zwischen U und E. So hat er etwa dem psychedelischen Gitarrenklangzerstörer Jimi Hendrix eine Reverenz erwiesen. In eine völlige andere Epoche der Musikgeschichte brach Lang hingegen 1992 auf, als er für ein Werk für sechs Klaviere auf ein Chanson des im 15. Jahrhundert wirkenden, franko-flämischen Komponisten Guillaume Dufay zurückgriff. „Se la face ay pale“ gehört zu Dufays berühmtesten Liebesliedern. Und für **„Face so pale“** übertrug David Lang nun auch die asketische Stimmung des Originals auf die sechsfache Klaviertastatur. Dieses in bester Minimal Music-Tradition stehende Stück hat nun einer der beiden künstlerischen Leiter von SPLASH, Stephan Froleys, für sechs Vibraphone eingerichtet. „Es ist ein Stück“, so Froleys, „das auf der einen Seite extrem leicht ist für Perkussionisten – und deshalb

ist es auf der anderen Seite so wahnsinnig schwer. Man benötigt sehr viel Ruhe, um dieses Stück zu spielen. Und wer je mit jugendlichen Musikern gearbeitet hat, der weiß, dass es mit das Schwerste für sie ist.“ Für ihn ist daher auch „Face so pale“ mit seinen magischen Tremolo-Wellenbewegungen ein ideales Stück, um sehr viel über das Phänomen „Klang“ mit all seinen Tiefen und Nuancen zu lernen und zu erfahren.

Nicht nur von den Kraftentfaltungen her bildet „**Kybele**“ von **Gerhard Stäbler** einen völligen Kontrast zu David Lang. Die Linearität von „Face so pale“ löst sich vollkommen in einer theatralischen, körperlich betonten Spielweise der drei Schlagzeuger auf, die durchaus auch an die japanische Kodo-Tradition erinnert. Für „Kybele“ hat SPLASH ein Gestell konstruiert, das mit den eingehängten Tomtoms und tiefen Trommeln wie eine Trommelwand wirkt. Die Spieler stehen von beiden Seiten davor und entwickeln daraus ein sich bis ins Tumultöse und Ekstatische steigendes Trommelritual. Je mehr das Tempo in diesem aus nahezu drei identischen Stimmen bestehenden Zirkelkanon angezogen wird, desto entfesselter werden bei diesem Trommeltanz die hochschnellenden und dann wieder bückenden Bewegungen der Schlagzeuger. „Kybele“ komponierte Stäbler 1993 ursprünglich als Teilstück



für das Musiktheaterstück „CassandraComplex“ nach der Erzählung „Kassandra“ von Christa Wolf. Darin wird die Seherin Cassandra Augenzeuge eines rauschhaften Tanzes zu Ehren der griechischen Fruchtbarkeitsgöttin Kybele. Bei „Kybele“ ist daher nun nicht nur „dionysische“ Wildheit gefragt. Gleichzeitig muss man sie mit geradezu „apollinischer“ Klarheit und Präzision inszenieren.

Seit seinem Debüt-Konzert 2006 hat SPLASH als Schlagzeugensemble des Landesmusikrates NRW immer wieder intensiv mit zeitgenössischen Komponisten wie Gerhard Stäbler zusammengearbeitet. Und mittlerweile zählt nicht nur sein „Kybele“ zu den festen Repertoire-Säulen, son-

dern etwa auch ein Stück der brasilianischen Komponistin Silvia Ocougne. Ihr „Curto Circuito“, bei dem ein Samba völlig aus den Fugen gerät, hat SPLASH im letzten Jahr bei einem Konzert im Rahmen des „NOW!“-Festivals 2012 gespielt. Nun kehren die jungen Schlagzeuger und Schlagzeugerinnen mit einer eigenen „**Samba brasiliera**“ zurück. Gerade erst war man für zehn Tage in São Paulo, wo man Konzerte gegeben und auch einige Workshops mit brasilianischen Musikern veranstaltet hat. Und all diese noch ganz frischen, musikalischen Reiseimpressionen präsentiert man jetzt beim allerersten Auftritt nach der Brasilien-Tournee.

Guido Fischer

SPLASH – Perkussion NRW

SPLASH – Perkussion NRW, das Schlagzeugensemble des Landesmusikrates NRW, bietet bis zu zwölf jungen begabten Schlagzeugern die Möglichkeit, Programme zwischen Neuer Musik, Improvisierter Musik und Weltmusik zu erarbeiten und unter professionellen Bedingungen aufzuführen. SPLASH präsentierte sich im April 2006 erstmals in Köln. Es folgten viele Auftritte in NRW, so in der Philharmonie Essen, in der Kölner Philharmonie und an zahlreichen weiteren Spielstätten. Zusammen mit dem Bundesjazzorchester konzertierte SPLASH beim Viersener Jazzfest. Zahlreiche Werke wurden für SPLASH komponiert, so von Gerhard Stäbler, Simon Limbrick, Silvia Ocougne, Stephan Froleys und Eckhard Kopetzki. Im Sommer 2010 reisten die jungen Musiker nach Montepulciano (Italien), wo in der Musikakademie gearbeitet und konzertiert wurde.

Große Beachtung erfuhr die Produktion von Carl Orffs Oper „Prometheus“ für die Ruhrtriennale 2012, bei der Musikerinnen und Musiker von SPLASH mitwirkten. Im Frühjahr 2013 spielte SPLASH unter anderem in der Kölner Philharmonie und im Konservatorium in Lüttich (Belgien).

SPLASH wird durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW gefördert.

Stephan Froleys, Dirigent

Stephan Froleys arbeitete nach Musikstudien in Hannover und Essen als Komponist, Interpret, Autor und Kurator. Als Schlagzeuger nahm er an Rundfunk- und CD-Produktionen teil und spielte auf internationalen Festivals in Berlin, Donaueschingen, London, München, Stuttgart, Münster und Warschau. Froleys konstruiert neuartige Instrumente wie Flötenmaschinen, Messertische, Saitenwannen und Stahlklinger. Er erhielt Kompositionsaufträge von der Kunststiftung NRW, den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, der Stadt Münster und den Donaueschinger Musiktagen. Froleys schuf Theatermusiken, Hörstücke, Filmmusiken und multimediale Arbeiten. Er lehrt als Professor an der Musikhochschule in Münster.

Ralf Holtschneider, Dirigent

Ralf Holtschneider begeisterte sich früh für die Vielfalt der perkussiven Instrumente. Der in Duisburg geborene Pädagoge, Dozent und Musiker, Preisträger des Bundeswettbewerbs „Jugend musiziert“ und Absolvent der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf bzw. Folkwang Universität der Künste in Essen, arbeitet als Musiker für Theater, Opernhäuser und Konzertorchester in NRW. Im Bereich der Begabtenförderung (SPLASH, Landesjugendorchester) engagiert er sich seit vielen Jahren für den Landesmusikrat NRW. Als

Dozent erteilt er Didaktikseminare an Musikhochschulen, organisiert Kurse und Workshops und nimmt als Juror an Wettbewerben des Deutschen Musikrats teil.

**16.11.
2013**

**Samstag | 18:00 Uhr
Folkwang Universität
der Künste, Neue Aula**

€ 10 | 5 (erm.)
inkl. Systemgebühr.
Kartenvorverkauf über die
Folkwang Universität
(T 02 01 49 03-231 oder
karten@folkwang-uni.de).

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35**
zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Eine Veranstaltung
der Folkwang Universität
der Künste.

Konzertende
gegen 19:15 Uhr.

„KLICKSONAR“

**Pia Hauser, Flöte
Jan Termath, Tuba
Ensemble folkwang modern
Eva Fodor, Dirigentin**

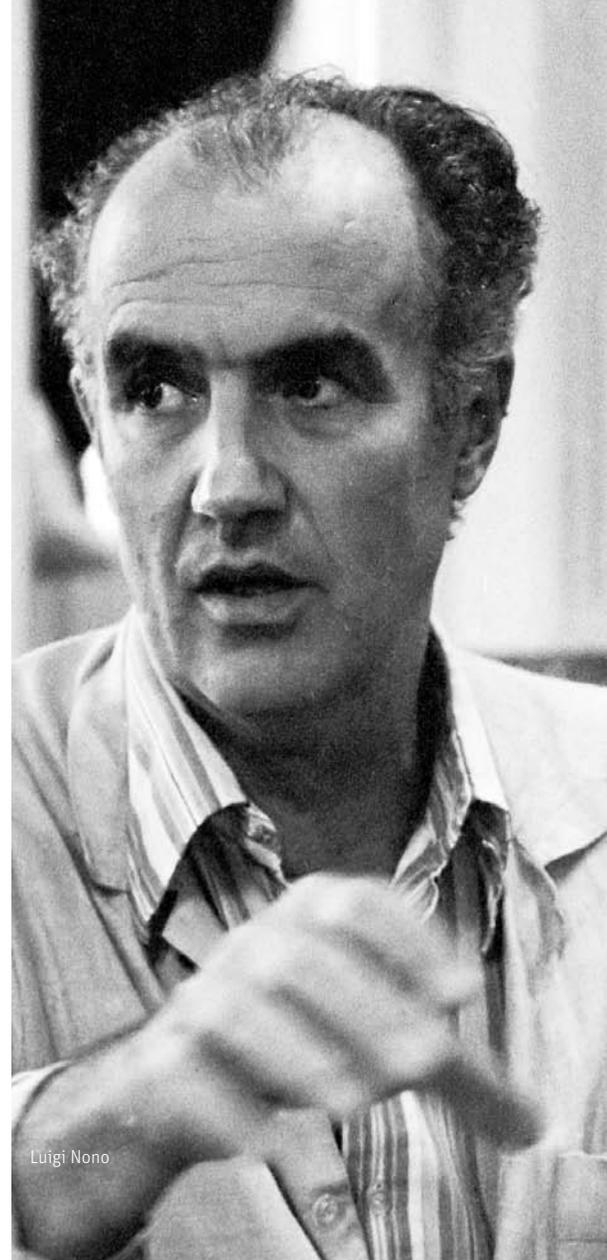
Luigi Nono (1924 – 1990)
„Post-Prae-Ludium per Donau“ für
Tuba und Live-Elektronik (1987)

Peter Eötvös (* 1944)
„Windsequenzen“ für Flöte und
Ensemble (1975/1987/2002)
Windstille I
Drei Sequenzen des Bergwindes
Sieben Sequenzen des
Wirbelwindes
Sequenz des Morgenwindes
Drei Sequenzen des Seewindes:
Nordwind – Südwind I –
Ost-Westwind
Windstille II

Roman Pfeifer (* 1976)

„Klicksonar“ für Ensemble und
Live-Elektronik (Uraufführung)
Auftragswerk der Philharmonie
Essen, gefördert vom Ministerium
für Familie, Kinder, Jugend, Kultur
und Sport des Landes Nordrhein-
Westfalen.

Ohne Pause.



Luigi Nono

Luigi Nono „Post-Prae-Ludium per Donau“ für Tuba und Live-Elektronik

Als 1987 in München die Uraufführung von Luigi Nonos „Caminantes ... Ayacucho“ vorbereitet wurde, fand sich unter den begleitenden Notizen des Komponisten ein kleiner Hinweis, der viel über sein spätes Klangdenken aussagt. „Venezianische Musikschule (die geliebten Andrea und Giovanni Gabrieli)“, heißt es da. Und nur wenige Zeilen weiter notiert Nono Anweisungen für die Klanginszenierung: „Viele Chöre von links bis rechts oben – klingender Raum – der Raum klingt – durch Raum, Räume – hoffentlich: Unerhörtes!“ Mit der Reminiszenz an Andrea und Giovanni Gabrieli erinnerte Nono an zwei Komponisten, mit denen er sich nicht nur schon während seiner Studienjahre beschäftigt hatte. Die Gabrielis hatten ab Ende des 16. Jahrhunderts in Nonos Heimatstadt Venedig mit akustischen Raumklängen experimentiert.

An ihr Erbe sollte Nono gerade in seinem letzten Lebensjahrzehnt mit unbändiger Schöpferkraft und Erfindelust anknüpfen. Und bei seinen elektro-akustischen Klangräumen, die in der abendfüllenden „Tragedia dell’ ascolto“ (Tragödie des Hörens) ihren Höhepunkt fanden, versicherte er sich stets der Mitarbeit der Experten vom Frei-

burger Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR. So auch bei „Post-Prae-Ludium per Donau“ für Tuba und Live-Elektronik, das am 17. Oktober 1987 von dem Widmungssolisten Giancarlo Schiaffini bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde (daher auch der Name des Flusses im Titel). Mit „Post-Prae-Ludium“ ist dem Werk gleichsam seine formale Anlage eingeschrieben. Aus dem „Prae“, dem Zurück zum genau fixierten Verlauf der Komposition, entwickelt sich ein Voranschreiten des Interpreten über die Vorlage hinaus. So entsteht, wie es Nono vorschwebte, „aus dem Zusammenwirken von vorgegebener Notation, neuer Spieltechnik und Live-Elektronik eine lebendige Interpretation“.

Zunächst setzt der Solist auf der sechsventiligen Tuba unterschiedliche Spielweisen vom „halben Ventil“ bis hin zu in das Instrument gesungenen Tönen ein, die von der Live-Elektronik mit Hall- und Echowirkungen in einen gespenstischen, über Lautsprecher raumpolyphonen „Chor“ verwandelt werden. Es folgen mikrointervallreiche Cluster, die sich in einen dynamischen, bis zu einem fünffachen Pianissimo reichenden Grenzbereich zu verflüchtigen scheinen. Und gegen Ende zieht kontinuierlich ein Crescendo des Tons „f“ hinauf bis zu einem fünffachen Fortissimo – um genauso langsam „al niente“ zu entschwinden.

Peter Eötvös „Windsequenzen“ für Flöte und Ensemble

Zu den wenigen Fotos vom jungen Peter Eötvös, die in der Öffentlichkeit kursieren, gehört eines aus dem Jahr 1970. Da thront unter einem künstlich angelegten Sternenhimmel Karlheinz Stockhausen an seiner Mischpult-Bodenstation, von der aus er während der Weltausstellung im japanischen Osaka einen halbjährigen Aufführungsmarathon leitete. Und links von ihm sitzt in eher lässiger Haltung der 26-jährige Eötvös in der Funktion des zweiten Klangregisseurs. Innerhalb von nur vier Jahren hatte es der aus Transsilvanien stammende und in Budapest u.a. von Zoltán Kodály ausgebildete Komponist endgültig in eines der absoluten, von Stockhausen verkörperten Machtzentren der Neuen Musik geschafft. 1966 war Eötvös dank eines Stipendiums in den Westen gekommen. An der Kölner Musikhochschule reifte er zu jenem Dirigenten, der später nicht nur das von Pierre Boulez gegründete Pariser Ensemble intercontemporain leitete. Zeitgleich erforschte er an der Seite Stockhausens im Studio für Elektronische Musik des WDR die physikalischen Eigenschaften von Klängen, um sich etwa auch in seiner ersten elektronischen Komposition „Mese“ (1968) mit den phonetischen Merkmalen von Sprache zu beschäftigen. Mit den musikalischen Imitationen von

Vokalen und Konsonanten blickte Eötvös über die konkrete Begrifflichkeit hinaus und löste Texte in einer Klangwelt assoziativen Nachempfindens auf. Dieses Spiel mit Imitationen ist ein Grundelement in seinem Schaffen geblieben.

Für das rein akustische Werk „Windsequenzen“ für Flöte und Ensemble, dessen erste Fassung von 1975 bis 2002 zwei Mal überarbeitet wurde, setzte sich Eötvös mit dem Naturklang des Windes auseinander. Die einzelnen Titel der sechs Kapitel wurden zwar erst nach Abschluss der Kompositionen gefunden. Doch in die Partitur ist der Luftstrom allein schon über die Stimme des Oboisten eingewoben, der mehrfach den Wind nicht durch sein Instrument bläst, sondern durch seine Lippen.

Überhaupt hat Eötvös für „Windsequenzen“ Instrumente ausgewählt, die quasi die Verlängerung des Atems ihrer Interpreten sind. Neben verschiedenen Flöten sind es Oboen, Klarinetten und eine Tuba. Hinzu gesellen sich das ebenfalls ständig ein- und ausatmende Akkordeon sowie die Resonanzkörper „Kontrabass“ und „große Trommel“ mit ihrem in Schwingungen versetzten Saitensatz bzw. Fell. Und gerade die Trommelschläge geben den wie meditativ in sich ruhenden Windgeräuschen eine rituelle, asiatisch anmutende Aura.

Ständig befindet man sich in einem Spannungsfeld aus Ruhe und Bewegung. Wobei Eötvös über spezielle Spielanweisungen Obertöne ent-

stehen lässt, die einen klangfarblichen Reichtum und eine bis ins Geisterhafte reichende Sogkraft entwickeln. So wird die Flöte schon einmal über einen Flaschenkorken und geschlossene Klappen hermetisch verriegelt, um den Wind weniger bildhaft einzufangen als ihn in seiner jetzt entmaterialisierten Poesie in unendlich weite Räume fortwehen zu lassen.

Roman Pfeifer „Klicksonar“ für Ensemble und Live-Elektronik

Allein schon die Titel der von Roman Pfeifer in den letzten Jahren gehaltenen Vorträge verweisen auf eines seiner Spezialgebiete. Mit „Raum in der Musik“ oder „Elektronische Musik ist keine Achterbahn – Klang & Raum in der elektronischen Musik“ sind sie überschrieben. Über ein weiteres Betätigungsfeld referierte der in Freiburg/Breisgau geborene, heute in Köln lebende und an der Essener Folkwang Universität der Künste lehrende Komponist 2009 zudem bei einem Bochumer Symposium – als er sich dem synästhetischen Verhältnis von „Klang sehen“ und „Licht hören“ widmete. Seit 2012 beschäftigt sich Pfeifer damit noch intensiver. Im letzten Jahr gründete er mit „Kammerelektronik“ ein Ensemble, das mit Mitteln des instrumentalen Theaters, elektronischer Musik, Zeichnung und Fotografie arbeitet

und dabei den Aufführungsraum in ein audiovisuelles Instrument verwandelt. In diesem Resonanzraum können sich Performer wie Zuhörer bewegen und sich zugleich beim Spielen und Betrachten mit allen Sinnen wahrnehmen.

In seinem neuen Stück „Klicksonar“ für zehnköpfiges Ensemble und Live-Elektronik hat sich Pfeifer nun mit einer Technik auseinandergesetzt, mit deren Hilfe sich Blinde akustisch im Raum orientieren. „Klicksonar“ nennt sich diese Technik. „Hierbei werden Schnalzlauten produziert“, so Pfeifer, „deren Reflektionen und Echos dann (vom geübten Hörer) so erkannt werden können, dass er in der Lage ist, räumliche Strukturen zu erfassen. Das geht so weit, dass nicht nur einfache Strukturen – Wände von Türöffnungen und Treppen – unterschieden werden können, sondern auch relativ ähnliche Formen wie Laternenpfähle und Bäume durch ihr akustisches Profil erfahrbar werden. So kann der Blinde ohne jegliche technische Hilfsmittel, nur durch den Mund, die Ohren und ein entsprechendes Training eine akustische Karte der Umgebung erzeugen und sich dementsprechend frei bewegen. Das Material des Stückes wurde in Analogie zu dieser Technik gewählt. Einzelne Impulse vervielfältigen sich zu Ansammlungen von Reflektionen, in den Färbungen werden Tiefenstrukturen lesbar und überlagern sich zu Ausschnitten einer Landschaft.“

Guido Fischer



Ensemble Folkwang Modern

Pia Hauser, Flöte

Pia Hauser spielt seit ihrem zwölften Lebensjahr Flöte. Nach erfolgreicher Grundausbildung bei Gary Woolf lernte sie in Montpellier bei Jean-Loup Grégoire die französische Flötenschule kennen. Ihr Studium bei Konrad Hünteler in Münster schloss sie 2011 mit Diplom in Instrumentalpädagogik und künstlerischer Reifeprüfung ab. Meisterkurse führten sie u. a. zu Hans-Jörg Wegner, Michael Faust und Felix Renggli. Besonders fasziniert von französischer Flötenmusik, liegt für Pia Hauser ein weiterer Schwerpunkt in der zeitgenössischen Musik für Flöte. Um ihre Kenntnisse in diesem Bereich zu vertiefen, ist sie u. a. seit 2012 Masterstudentin an der Folkwang Universität der Künste in Essen

bei Gunhild Ott, Günter Steinke und Bernhard Wambach.

Jan Termath, Tuba

Jan Termath, geboren 1977, studierte von 1995 bis 2002 Tuba an der Musikhochschule Detmold. An der Musikhochschule Münster erwarb er gleichzeitig musikpädagogische Fähigkeiten. Jan Termath spielte als Tubist und Posaunist in verschiedenen klassischen Orchestern wie auch Ensembles für zeitgenössische Musik. An Musikschulen und auf Workshops ist er als Dozent für tiefe Blechblasinstrumente tätig. Zeitgenössische Musik bietet für ihn die größte Vielfalt – von absoluter Stille bis hin zu komplexesten Strukturen.

Ensemble folkwang modern

Das Ensemble folkwang modern der Essener Folkwang Universität der Künste widmet sich seit seiner Gründung 2005 der Interpretation aktueller Musik. Unter der künstlerischen Leitung des Komponisten und Hochschullehrers Günter Steinke entwickelte sich das junge Ensemble in kurzer Zeit zu einem professionellen Klangkörper. Seit 2005 konnte Eva Fodor als feste Dirigentin gewonnen werden. Darüber hinaus arbeitet das Ensemble mit wechselnden Gastdirigenten. Nicht nur Werke der klassischen Moderne stehen auf dem Programm, sondern auch Uraufführungen junger Komponisten. Seit 2007 tritt das Ensemble folkwang modern regelmäßig in der Region auf.

**17.11.
2013**

**Sonntag | 14:00 Uhr
Museum Folkwang,
Karl-Ernst-Osthaus-Saal**

€ 12 | 7 (erm.) |
3,50 (Studenten)
inkl. Systemgebühr.
Kartenvorverkauf über den
Kunstring Folkwang e. V.
(T 02 01 88 45-102).

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35**
zzgl. 10% Systemgebühr
(begrenzt Kontingent).

Eine Veranstaltung des
Kunstring Folkwang e. V.

Konzertende
gegen 15:45 Uhr.

„FARB-RÄUME“

E-MEX-Ensemble:
Evelin Degen, Flöte
Joachim Striepens, Klarinette
Andreas Roth, Posaune
Kalina Kolarova, Violine
Burkart Zeller, Violoncello
Martin von der Heydt, Klavier
Michael Pattmann, Schlagzeug
Bernd Schultheis, Klangregie
Christoph Maria Wagner, Dirigent

Karlheinz Stockhausen
(1928 – 2007)
„Studie I“ (1953)

Cort Lippe (* 1953)
„Music for Septet and Computer“
(Uraufführung)

Helmut Lachenmann (* 1935)
„Intérieur I“ (1965/66), „Dal
niente“ (1970), „Guero“ (1970,
rev. 1988) – Simultanaufführung
für Schlagzeug, Klarinette und
Klavier

Gérard Grisey
(1946 – 1998)
„Solo pour deux“ für Klarinette
und Posaune (1981)

Tristan Murail (* 1947)
„Treize couleurs du soleil couchant“
für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine,
Violoncello und Live-Elektronik
(1978)

Ohne Pause.



Karlheinz Stockhausen (1956)

Klingende Luft

„Ich baue für ein neues Stück Klänge aus Sinustönen zusammen. [...] Es ist unglaublich schön, solche Klänge zu hören, die völlig ausgeglichen, ‚ruhig‘, statisch und dabei von strukturellen Proportionen ‚belichtet‘ sind. Regentropfen in der Sonne.“ Mit diesen Worten berichtete **Karlheinz Stockhausen** im Juli 1953 von der Arbeit an seiner ersten Komposition mit Sinustönen. Einen Monat später hatte er schließlich sein knapp zehnminütiges Tonbandstück **„Studie I“** vollendet. Und spätestens seitdem ist Musik endgültig nicht mehr so, wie sie einmal war. Den Versuch, die völlige Kontrolle über die Grundelemente der Klangsprache zu bekommen, hatte schon Anton Webern gestartet. Doch während er dafür noch auf ein traditionelles und damit für die Visionen eigentlich ungeeignetes Instrumentarium zurückgreifen musste, konnte man an den elektronischen Gerätschaften wie Tongeneratoren und Ring-Modulatoren nun sogar auf die musikalischen Atome zugreifen und sie verarbeiten. Die Rede ist von den obertonlosen und schmucklos ins Ohr gehenden Sinustönen.

Gerade in dem legendären Kölner Studio für elektronische Musik des WDR, das 1951 u.a. von dem Stockhausen-Förderer Herbert Eimert mitgegründet wurde, erforschte man das klangschöp-

ferische Potential der Sinustöne. Stockhausen kam dabei mit seinen bis dahin „unerhörten“ Tongemischen und Klangfarben, die er aus überlagerten Sinustönen synthetisiert hatte, nicht nur eine Pionierrolle in der Geschichte der elektronischen Musik zu. Nun war das eingetreten, was sich Ferruccio Busoni schon 1906 in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ erträumt hatte: „Das Kind – es schwebt. Es berührt nicht die Erde mit seinen Füßen. Es ist fast unkörperlich. Seine Materie ist durchsichtig. Es ist klingende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei.“

Zurück nach vorn

Bis auf Tristan Murail sind alle Komponisten des heutigen Konzerts von Stockhausens Klangdenken unmittelbar geprägt worden. So auch der Amerikaner **Cort Lippe**, der Kompositionskurse von Stockhausen besucht hat. Darüber hinaus arbeitete Lippe viele Jahre an den Pariser Zentren für elektronische Musik, an dem von Iannis Xenakis gegründeten CEMAMu sowie dem von Pierre Boulez ins Leben gerufenen IRCAM. Einen Schwerpunkt in Lippes Schaffen, das mit zahlreichen Preisen wie dem österreichischen Prix Ars Electronica ausgezeichnet wurde, bilden die Membranen zwischen elektronischer und akustischer Musik, aber

wie im Fall seines neuen Werks auch die zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Denn seine **„Music for Septet and Computer“** zitiert immerhin eine 30-sekündige Passage aus der „Music for Sextet and ISPW“, die Lippe 1993 für Flöte, Bassklarinette, Violine, Cello, Posaune, Klavier und den Klangverarbeitungscomputer ISPW geschrieben hat.

Diese Besetzung hat er nun für das Auftragswerk für das E-MEX-Ensemble um das Schlagzeug erweitert. Und während es in seinem Sextett vorrangig um das Tutti-Spiel ging, stehen jetzt Soli sowie kleinere Ensemble-Konstellationen wie Duos und Trios im Fokus. „Bei dem Zusammenspiel mit dem Computer“, so Lippe, „übernehmen die Musiker eine wichtige Rolle bei der Gestaltung des Computerklangs. Ich möchte damit einen gewissen Grad von Intimität und Interaktivität zwischen den Ausführenden und dem Computer schaffen: Die Musiker haben hier die Möglichkeiten, den Computerklang auf der Grundlage ihrer Partitur zu beeinflussen. Der Part des Computers nimmt wie der der sieben Instrumentalisten verschiedene Rollen an. Mal als integraler Bestandteil des Ensembles, mal ist er dessen (klangliche) Erweiterung und schließlich ein unabhängiger Solist. Anders als beim Spiel von mehreren Instrumenten kann der Computer dabei alle drei Rollen gleichzeitig einnehmen. Ähnlich wie in der Kammermusik, bei der die musikalische

Expressivität einer Stimme etwa einen fundamentalen Einfluss auf das Gesamtbild haben kann, sind nun die musikalischen miteinander verflochtenen Beziehungen zwischen den Interpreten und dem Computer integraler Bestandteil dieses Stücks.“

Überkreuz

Bevor Karlheinz Stockhausen in Köln die ersten Manifeste der elektronischen Musik komponierte, hatte er in Paris bei dem Kollegen Pierre Schaeffer vorbeigeschaut. Denn die Spezialität des Franzosen war die „Musique concrète“, bei der aufgenommene Alltagsgeräusche elektronisch verfremdet wurden. An diesen musikhistorischen Terminus sollte sodann ab Mitte der 1960er Jahre **Helmut Lachenmann** anknüpfen, als sein Konzept einer „Musique concrète instrumentale“ Kontur annahm. Damit übersetzte Lachenmann, der von Luigi Nono und Stockhausen beeinflusst wurde, jedoch nicht etwa fremde Klangquellen ins Instrumentale. Vielmehr drang er immer tiefer in den Entstehungsprozess des Musikmachens ein und entdeckte dabei Klänge von einer existenziell beunruhigenden und damit die Hörgewohnheiten sprengenden Intensität.

So reizte er 1970 mit „**Dal niente**“ das Spektrum der Klarinette bis an die Grenzen aus –

mit schrillen Mehrklängen und wie ausgehöhlt wirkenden Luftsäulen. Im selben Jahr machte er in „**Guero**“ aus dem Klavier über Tastatur, Saiten und Wirbel ein sechsmanualiges Schlag- und Zupfinstrument (der Name geht auf das latein-amerikanische Rhythmusinstrument „Guero“ zurück). Und 1966 entstand „**Intérieur I**“, bei dem der Schlagzeugsolist auf seiner hufeisenförmig angelegten Spielfläche geheimnisvoll wilde Geräuschgewächse hervorwuchern lässt. Alle drei Stücke sind längst Klassiker der Neuen Musik. Doch nun verwandeln sie sich auf ungewöhnliche Weise selbst in eine Art „Musique concrète“ – wenn sie in der Simultanaufführung zu einer dreidimensionalen Raummusik übereinander geschichtet werden und in Form sowie Klang zu etwas vierstemmigen Neuen verschmelzen.

Am Puls des Obertons

Als einen musikalischen Dialogue interieur hatte der Franzose **Gérard Grisey** 1981 sein „**Solo pour deux**“ angelegt. Dabei verschmelzen die Klarinette und die Posaune nicht nur klanglich miteinander. Jedes Instrument scheint seinem Partner Farben und Figuren zu entlocken, die es allein wohl nicht erzeugt hätte. Nun könnte man diese zweistimmige Szene durchaus als bizarr humorvollen Einspruch ge-

genüber der oftmals allzu verkniiffenen Neue Musik-Szene sehen. Bei aller Sinnlichkeit ging es Grisey aber auch hier um die Fortsetzung eines kompositorischen Denkens, das 1973 seinen Anfang nahm und unter dem Begriff „Spektralmusik“ Schule machte.

Damals hatte sich Grisey mit Kollegen wie Tristan Murail und Michaël Lévinas zu der Komponistengruppe „L’Itinéraire“ zusammengetan, um aus dem Obertonspektrum einen sich ständig erneuernden Klangorganismus zu gestalten. „Die verschiedenen Prozesse, die bei der Veränderung eines Klanges in einen anderen oder einer Klanggruppe in eine andere auftreten, bilden die eigentliche Basis meiner musikalischen Schreibweise“, so Grisey einmal. Und dafür zollte ihm auch Helmut Lachenmann höchstes Lob: „Griseys Musik macht die Sinne und den Geist jedes Mal auf andere Weise staunen – und sie staunt selbst mit.“

Wenngleich Lachenmann dagegen das Werk **Tristan Murails** weniger vertraut ist, könnte seine Grisey-Hymne durchaus auch auf Murails **„Treize couleurs du soleil couchant“** zutreffen. Murail, der Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi und György Ligeti seine wichtigsten Vorbilder nennt, hat in den „Dreizehn Farben der untergehenden Sonne“ ein schillerndes, höchst nuanciertes Obertonspektrum geschaffen, das von den fünf Instrumenten gemeinsam mit Live-Elektronik in einen fast ätherisch wirkenden Farbraum verwandelt wird. Guido Fischer



Tristan Murail



E-MEX-Ensemble

E-MEX-Ensemble

Das 1999 von sechs Musikern aus Köln und dem Ruhrgebiet gegründete E-MEX-Ensemble hat sich schnell einen hervorragenden Ruf erworben. Idee des Ensembles ist es, zeitgenössische Werke in enger Zusammenarbeit besonders mit Komponisten der jüngeren Generation aufzuführen. Mittlerweile ist das Repertoire auf über 300 Stücke in unterschiedlichsten Besetzungen angewachsen und umfasst auch zahlreiche Werke von internationalen Klassikern der neuen Musik wie Elliot Carter, Iannis Xenakis, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino und Helmut Lachenmann.

E-MEX entwickelt eigene Konzertreihen, wird mit vielen Uraufführungen betraut und tritt regelmäßig bei Konzerten und Festivals in zahlreichen europäischen Ländern, aber auch in Asien sowie Nord- und Südamerika auf. Die Kernbesetzung des Ensembles umfasst die Instrumente Flöte, Klarinette, Oboe, Posaune, Violine, Viola, Violoncello, Akkordeon, Klavier und Schlagzeug. Darüber hinaus wird die Zusammenarbeit mit verschiedenen Dirigenten, Vokalsolisten und weiteren Instrumentalisten gepflegt.

Komponisten wie Sven-Ingo Koch, Elena Mendoza, Valerio Sannicandro, Vassos Nicolaou, Yasuko Yamaguchi, Karin Haußmann und Gordon Kampe haben Stücke eigens für das E-MEX

geschrieben. Zu den wichtigen Projekten der letzten Jahre gehören diverse CD-Produktionen beim Deutschlandfunk Köln, Konzertreisen nach Japan (2005), Chile (2010), Südkorea (2009, 2010 und 2012) und China (2011 und 2012), eine Konzertreihe im Dortmunder domicil (2007) sowie Konzertmitschnitte bei SWR, WDR und Deutschlandfunk. Mit innovativen Konzertformaten gastierte das E-MEX-Ensemble 2012 zudem im Museum Ludwig und im Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln.

Im Rahmen der 2010 ins Leben gerufenen Veranstaltungsreihe „Neue Musik im Folkwang“ entfaltet das Ensemble in jährlich acht Konzerten ein Panorama der zeitgenössischen Musik, das mit Werken der Klassischen Moderne immer wieder nach den Wurzeln der Gegenwart fragt.

Christoph Maria Wagner, Dirigent

Der 1966 geborene Komponist ist nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Pianist und Dirigent erfolgreich. Sein Werkverzeichnis umfasst heute über vierzig Kompositionen unterschiedlichster Besetzung und Gattung, die von namhaften Interpreten wie dem Fagottisten Dag Jensen, dem niederländischen Calefax Reed Quintet, dem Solo-Oboisten des Bayerischen Rundfunkorchesters Stefan Schilli oder dem Litauischen Kammerorchester in Auftrag gegeben und aufgeführt

wurden. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in der Klaviermusik und im Musiktheater, wo er in Sujetauswahl und Umsetzung gerne ungewöhnliche und bizarre Wege einschlägt: „Der Finger“ (1996) zum Beispiel ist eine grotesk-absurde Umsetzung eines buddhistischen Koan-Textes und „Der Opferstock“ (1997) eine Kammeroper nach einer Predigt des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckart. Als Komponist für Hagen stellt sich Christoph Maria Wagner mit seinen Instrumentalwerken vor: Im 6. Sinfoniekonzert wird ein brandaktuelles Orchesterwerk von ihm uraufgeführt. Im Mai wird er als Solist mit seinem Klavierkonzert zu erleben sein. Das Porträtkonzert stellt dagegen den Künstler und seine Kammermusik in den Mittelpunkt, die Instrumentalisten des philharmonischen Orchesterhagen mit ihm zusammen interpretieren werden.

**17.11.
2013**

**Sonntag | 16:30 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 16

**Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35**
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

16:30 Uhr „Die Kunst
des Hörens“ – Konzert-
einführung durch Rüdiger
Bohn mit Orchester
17:00 Uhr Konzert

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 19:00 Uhr.

XENAKIS

**MP6 multipercussion ensemble
Duisburger Philharmoniker
Rüdiger Bohn, Dirigent**

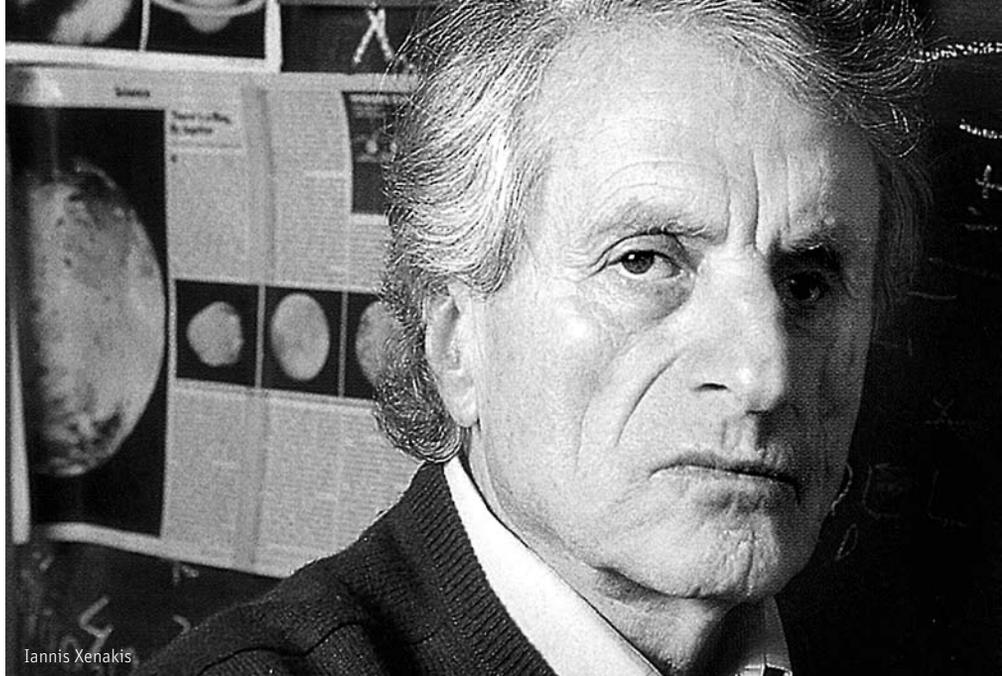
Iannis Xenakis (1922 – 2001)
„Terretektorh“ für im Publikum
verteiltes Orchester von
88 Instrumentalisten (1965/66)

Iannis Xenakis
„Persephassa“ für sechs
Perkussionisten (1969)

Pause

Witold Lutosławski (1913 – 1994)
„Livre pour orchestre“ (1968)

Iannis Xenakis
„Nomos Gamma“ für im Publikum
verteiltes Orchester von
98 Instrumentalisten (1967/68)



Iannis Xenakis

Iannis Xenakis
„Terretektorh“ für im Publikum verteiltes
Orchester von 88 Instrumentalisten
„Nomos Gamma“ für im Publikum verteiltes
Orchester von 98 Instrumentalisten

Der Hörer muss gepackt werden und – ob er will
oder nicht – in die Flugbahn des Klangs ge-
zogen werden, ohne dass dazu eine besondere
Vorbildung nötig wäre.“ Schon 1955 deutete
Iannis Xenakis mit dieser Maxime an, dass keiner
sich den gewaltigen Urkräften seiner Musik ent-
ziehen wird. Und die damaligen nicht nur posi-
tiven Reaktionen auf sein neues Orchesterstück

„Metastaseis“ gaben ihm recht. Kaum war der letzte Ton dieses zehnmütigen Werks verklungen, erntete es gerade von dem in Donaueschingen anwesenden Fachpublikum für Neue Musik heftigen Widerspruch. Statt den musikästhetischen Trends jener Zeit kreuzbrav zu folgen und streng rational ins Innerste der Musik vorzudringen, entzog Xenakis den Ohrenzeugen jetzt völlig den intellektuell sicheren Boden. Aus einer einzigen Note entwickelte er zwei riesige Klangbögen, die zu einer konturlosen Masse verschmolzen und sich nun wie eine Klangwalze über die Köpfe und quer durch den Konzertsaal bewegten.

Musik als sinnlicher und zugleich unkalkulierbar anspringender, körperhafter Raumklang – mit dieser Vorstellung von zeitgenössischer Musik machte sich Xenakis zunächst nicht viele Freunde. Und so musste der von der Neuen Musik-Szene zum Außenseiter abgestempelte Komponist bis 1960 seiner zweiten Profession als Architekt und Ingenieur nachgehen – als Assistent von Le Corbusier. Doch an seinem mit „Metastaseis“ einmal eingeschlagenen Weg, mit den Bewegungsenergien von Musik zu experimentieren, hielt der griechische Wahl-Franzose unbeirrt fest.

Mit seinen Kompositionen stellte Xenakis somit die grundsätzlichen Gepflogenheiten eines Konzertes in Frage, bei dem der Klang nur aus

einer Richtung kommt. Und schon in den 1950er Jahren war er auf die Idee gekommen, einen Raum rundherum mit Lautsprechern zu bestücken, um den Klang aus allen Richtungen – von oben, vorne, hinten und unten – kommen zu lassen. Eins zu eins umgesetzt hat Xenakis diesen Plan zwar nie. Immerhin mit seiner ersten großen Raumklangorchesterkomposition „Terretektorh“ knüpfte er 1965/66 an diese Grundidee an, wie er in einem Werkkommentar erläutert hat:

„Terretektorh, das dem Orchesterstück *Nomos Gamma* (1967/68) voranging, war eine Innovation im Hinblick auf die räumliche Verteilung des Orchesters und schlug zwei grundlegende Veränderungen vor:

A: Die quasi-stochastische Verteilung der Orchestermusikerinnen und -musiker zwischen dem Publikum. Das Orchester befindet sich im Publikum, und das Publikum befindet sich im Orchester. [...] In der Verteilung der Musikerinnen und Musiker manifestiert sich eine völlig neue, kinetische Vorstellung von Musik, wie sie mit modernen elektroakustischen Mitteln nicht zu realisieren wäre. Denn während Zuspelungen von 90 Magnettonbändern über 90 im ganzen Raum verteilte Lautsprecher undenkbar sind, ist es im Gegensatz dazu sehr wohl möglich, derartige akustische Effekte mit einem klassischen 90-köpfigen Orchester zu erzielen. Die musika-

lische Komposition wird auf diese Weise ungleichmäßig bereichert, wird gleichsam in wirbelnde Rotation versetzt. Die Geschwindigkeiten und Beschleunigungen der Klangbewegungen können verfolgt und erlebt werden, wie sich auch neue und kraftvolle Funktionen wie zum Beispiel logarithmische oder archimedische Spiralen in Zeit und Raum umsetzen lassen. Geordnete oder ungeordnete Klangmassen, die wie Wellen gegeneinander rollen, all das wird möglich sein. Terretektorh ist somit ein ‚Sonotron‘: ein Beschleuniger von Klangpartikeln, ein Desintegrator von Klangmassen, ein Synthesizer, der den Zuhörer in Klang und Musik hüllt und eine körperliche Nähe schafft. Zerrissen wird der psychologische und auditive Vorhang, der das Publikum vom Orchester trennt, wenn dieses weit von ihm weg auf einem Podest und oft genug in einer Vertiefung platziert ist. Der Orchestermusiker entdeckt wieder seine Verantwortung als Künstler, als Individuum.

B: Um die Klangpalette des Orchesters zu erweitern und mit der oben erwähnten Verteilung die größte Wirkung zu erzielen, wird der Ensembleklang in einem trockenen, geräuschhaften Ton gefärbt. Zu diesem Zweck hat jeder der 90 Musiker neben seinem üblichen Saiten- oder Blasinstrument auch drei Perkussionsinstrumente, und zwar Holzblock, Maracas und Peitsche, sowie kleine Sirenenpfeifen in drei Registern, deren Töne wie

Flammen aus dem Klangbild züngeln. Wenn es notwendig erscheint, kann so jeder Zuhörer von einem Hagelschauer umgeben sein, ja sogar vom leisen Rauschen der Pinienwälder, im Grunde von jeder Atmosphäre, jedem linearen Konzept, ob statisch oder in Bewegung. Schließlich wird er sich entweder auf der Spitze eines Berges mitten in einem Sturm wiederfinden, der ihn von allen Seiten attackiert, oder in einer zerbrechlichen Barke, hin- und hergeworfen auf dem offenen Meer, oder aber in einem Universum, das übersät ist mit kleinen Klangsternen, die sich als kompakte Nebelwolken bewegen oder einsam ihre Bahnen ziehen.“

In „Terretektorh“, dessen Titel sich sinngemäß mit „Konstruktion durch Handlung“ übersetzen lässt, sitzt jeder Musiker inmitten der Zuhörer und ist damit ganz auf sich allein gestellt. Ähnlich rücken die 98 Musiker dem Publikum auch in dem Nachfolgewerk „Nomos Gamma“ auf den Leib, das ebenfalls für das im französischen Royan stattfindende Festival für zeitgenössische Musik geschrieben wurde. Und auch von der Instrumentation her gibt es zwischen diesen Stücken Parallelen. Aus 60 Streichern, 14 Holz- und 16 Blechbläsern sowie acht Perkussionisten besteht unter dem Strich der Orchesterkörper, der sich nach Xenakis' ursprünglichen Vorstellungen wie bei „Terretektorh“ kreisrund im Raum zu

verteilen hat. Während aber letzteres mit mäandernden Effekten spielt, ragen aus „Nomos Gamma“ neben miktronalen Melodiefetzen immer wieder blockhafte Gebilde heraus. Und nicht zuletzt die diesmal mehr als verdoppelte Anzahl an Schlagzeugern, die sich an den Rändern des Orchesters aufbauen, potenzieren die existenziell unmittelbare Nähe dieser Musik um ein Vielfaches.

Witold Lutosławski „Livre pour orchestre“

„Es war in jenem Jahr 1960, dass ich einen Ausschnitt aus John Cages Klavierkonzert hörte, und diese fünf Minuten waren dazu angetan, mein Leben von Grund auf zu verändern.“ In diesem Moment, als sich für den polnischen Komponisten Witold Lutosławski eine bis dahin musikalisch unbekannte Welt auftat, war er bereits 47 Jahre alt und in seiner Heimat ein hochgeachteter Grenzgänger zwischen traditionsbewusstem Neo-Klassizismus, harmonisch überzeichneter Folkloristik und gemäßigter Avantgarde. Doch nachdem Lutosławski die Bekanntschaft mit einem Werk der amerikanischen Neue Musik-Ikone Cage gemacht hatte, sollte über den künstlerischen Neuanfang sein Bekanntheitsgrad auch

im Westen rasant steigen. Und bis ins hohe Alter schuf er mit seiner an Cage angelehnten Kompositionsmethode einer „aleatorischen Kontrapunktik“ Werke, die es nicht nur in die breite Konzertöffentlichkeit schafften. Zu seinen Bewunderern gehörten stets Ausnahmesolisten wie etwa Mstislaw Rostropowitsch, Anne-Sophie Mutter und Krystian Zimerman.

Hinter dem leicht sperrigen Begriff der „aleatorischen Kontrapunktik“ verbirgt sich das Zusammenspiel von Ordnung und Freiheit, von Kontrolle und Zufall, von kompositorischer Formgebung und gestalterischer Individualität. Und wie Lutosławski diese Idee mit Leben zu füllen verstand, unterstrich er 1968 mit seinem „Livre pour orchestre“, das im Auftrag der Stadt Hagen für das städtische Orchester entstanden war. Der Titel verweist zunächst auf die Barocktradition, Stücke unterschiedlicher Länge und Form in einer Sammlung zu veröffentlichen. Als Vorbilder nannte Lutosławski das „Livre pour clavecin“ von François Couperin sowie das „Orgelbüchlein“ von Johann Sebastian Bach.

Auch das „Livre pour orchestre“ ist mehrteilig angelegt. So wechseln sich die vier mit „Chapître“ (Kapitel) bezeichneten Sätze mit drei „Interludien“ ab. Und diese ganz kurzen „Zwischenspiele“ bilden für die Orchestermusiker jene Freiräume, in denen man „ad libitum“

etwa das Tempo selbst gestalten kann. Diese Interludien (Nr. 1: Klarinetten; Nr. 2: Klarinetten und Harfe; Nr. 3: Klavier und Harfe) haben darüber hinaus noch eine dramaturgische Funktion. Für den Dirigenten, das gesamte Orchester sowie auch für das Publikum sollen sie eine Art Entspannungspause von der avancierten und dennoch stets ungemein sinnlichen Komplexität der vier „Kapitel“ bilden (das 3. Interludium geht dabei nahtlos in das 4. Kapitel über).

Als spieltechnisch höchst anspruchsvoll erweist sich gleich das 1. „Chapître“ mit seinen brennenden Streicherglissandi und all den vierteltönig aufgebauten Klängen, die von heftigen Einwürfen in Blech und Schlagzeug durcheinander gewirbelt werden. Aus dem zunächst mit verhuschten Pizzikati einsetzenden „Chapître“ Nr. 2 entwickelt sich burlesker Furor. Und auf die Nr. 3, bei der lyrische Intimität in ein dissonantes Crescendo umschlägt, folgt mit der Nr. 4 das längste und zugleich das ekstatischste der vier Kapitel. Am 25. Januar 1913 und damit vor einhundert Jahren wurde Witold Lutosławski in Warschau geboren. Und so darf man ihm mit seinem „Livre pour orchestre“ postum zum runden Geburtstag gratulieren.

Iannis Xenakis „Persephassa“ für sechs Perkussionisten

Nachdem Iannis Xenakis in „Nomos Gamma“ mit den acht Schlagzeugern einen irrwitzig tumulthaften Schlusspunkt gesetzt hatte, war er von den Ausdrucksmöglichkeiten der Perkussion derart angetan, dass er für sie sofort ein gleichermaßen anspruchsvolles Ensemblestück schrieb. „Persephassa“ komponierte Xenakis 1969 für „Les Percussions de Strasbourg“, die es im September 1969 im Iran uraufführten. Sechs Schlagzeuger sind in diesem nach Persephone, der Göttin der Fruchtbarkeit benannten Stück um das Publikum angeordnet. Und jeder von ihnen besitzt nahezu das identische Arsenal aus Trommeln, Holz- und Metallinstrumenten, mit denen ein Wechselspiel von zu- und abnehmenden Wirbeln, im Raum kreisenden Rhythmen sowie chaotisch wirkenden Klangwolken entfaltet wird.

„Persephassa“ gliedert sich in drei Teile, von denen der erste von den Fellinstrumenten gestaltet wird. Eröffnet wird er von einem Trommel-Wirbel aller sechs Schlagzeuger. Doch schon hier zeigt sich Xenakis' Abkehr von den traditionellen Vorstellungen von Rhythmik und Metrik. Das anschwellende und abschwelende Unisono ist unregelmäßig gebaut. Und die danach einsetzende Solo-Trommel wird gleichsam zum Startsignal für

alle Schlagzeuger, gemeinsam ein Feld zu erkunden, das rhythmische Gestaltungsprinzipien wie akzentuierte Zählzeiten außer Kraft setzt.

Immer weiter verzweigen sich die Stimmen auseinander, gehen sie autonome Wege. Und auch wenn man zwischendurch doch zu einem ordnenden, gemeinsamen Puls zurückfindet, entwickelt er sich schnell in aperiodischen, zwischen den einzelnen Schlagzeugern hin- und herwandernden Prozessen erneut auseinander. Im zweiten Teil bestimmen dann vor allem die Holz- und Metallinstrumente das Geschehen – wobei gerade das in griechischen Klöstern beheimatete Glöckchen „Simantra“ für eine eigenartig rituelle Stimmung sorgt. Überhaupt stehen hier im Vergleich zum Eröffnungs- und zum Schlussteil weniger extreme Entwicklungsstufen im Mittelpunkt als vielmehr facettenreiche Klangfarben. Das Finalstück haben einst die Uraufführungsmusiker aus Straßburg als „tour-nique“ (Drehkreuz) bezeichnet. Und tatsächlich geben auch surreale Sirenenklänge das Kommando für ständig zunehmende und sich kontinuierlich verdichtende Rotationsbewegungen in diesem sechsstimmigen Geflecht. Guido Fischer

MP6 multipercussion ensemble

Das MP6 multipercussion ensemble besteht aus sechs Schlagzeugern, die sich der Neuen Musik verschrieben haben. Seit 2006 vertritt das Ensemble, teilweise auch in Trio- oder Quartettbesetzung, namhafte Komponisten der Avantgarde. Werke von Iannis Xenakis, Gérard Grisey, Wolfgang Rihm, Vinko Globokar und Giacinto Scelsi gehören zum festen Repertoire. Eine wichtige Rolle spielt für das Ensemble auch der Aspekt der Diesseitigkeit in der zeitgenössischen Musik: Nicht nur alle Arten von Schlaginstrumenten, sondern auch Alltagsgegenstände und Gebrauchsmaterialien dienen den Musikern als Klangwerkzeuge. Daneben bietet MP6 auch den vielseitigen Möglichkeiten der Live-Elektronik eine Plattform. In diesem Zusammenhang brachten die Musiker 2009 eine eigens für das Sextett entstandene Komposition von Maximilian Marcoll zur Uraufführung. Mit seinen Programmen bereist das MP6 multipercussion ensemble ganz Deutschland sowie Österreich und Frankreich.

Duisburger Philharmoniker

Mit ihrem neuen Generalmusikdirektor Giordano Bellincampi starten die 1877 mit dreißig Musikern als „Brandtsche Kapelle“ gegründeten Duisburger Philharmoniker gerade in eine neue Ära. Was bleibt, ist die gewohnte Verbindung von Virtuosität und wacher Musizierlust, die gesunde Mischung aus Bodenständigkeit und Entdeckerfreude, wie sie für die Kulturregion an Rhein und Ruhr von jeher charakteristisch war. Für diesen Geist stehen in Duisburg 94 Musiker aus 20 Nationen mit all ihrer Kompetenz und Leidenschaft ein.

Das Zentrum der Duisburger Aktivitäten bilden die Philharmonischen Konzerte, bei denen Zentralwerke der sinfonischen Tradition vom Barock bis zur Moderne in Zusammenarbeit mit international geschätzten Dirigenten erarbeitet werden. In den letzten Jahren standen hier Persönlichkeiten wie Kirill Petrenko, Antoni Wit, Alun Francis, Vladimir Spivakov, John Fiore oder Axel Kober am Pult. Jonathan Darlington, der das Orchester von 2002 bis 2011 als Generalmusikdirektor entscheidend formte, entwickelte spannende Alternativen zur konventionellen Programmplanung. In der Spielzeit 2009/10 wurden die Duisburger Philharmoniker vom Verband Deutscher Musikverleger für das beste Konzertprogramm ausgezeichnet. Leidenschaftliches Engagement für Neue Musik hat

bei den Duisburger Philharmonikern eine lange Tradition. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellten Max Reger und Richard Strauss ihre Novitäten in Duisburg vor. Später schrieben führende Komponisten wie Wolfgang Rihm, Krzysztof Meyer, Jürg Baur, Manfred Trojahn und Gerhard Stäbler Werke für die Duisburger Philharmoniker. Die Uraufführung von Mauricio Kagels „Broken Chords“ und die deutsche Erstaufführung von Tan Dun's „Heaven – Earth – Mankind“ zählen zu bedeutenden Premieren der vergangenen Jahre. Daneben ist den Duisburger Philharmonikern auch die Alte Musik Herzenssache, die sie durch Zusammenarbeit mit führenden Vertretern der Barockmusikszene wie Bruno Weil, Ton Koopman, Reinhard Goebel und Konrad Junghänel neu erschlossen.

Gastspielreisen führte das Orchester u. a. 2007 nach China, 2009 nach Polen und Litauen sowie im März 2012 nach Istanbul. Darüber hinaus wurden die Duisburger Philharmoniker bei zahlreichen Auslandsauftritten in Großbritannien, Griechenland, Spanien, Finnland, Russland, der Schweiz und den Niederlanden gefeiert.



Rüdiger Bohn

Rüdiger Bohn, Dirigent

Rüdiger Bohn studierte an den Musikhochschulen Köln und Düsseldorf Klavier und Dirigieren. Als Pianist gewann er internationale Kammermusikwettbewerbe und trat als Konzertsolist auf, bevor er sich ausschließlich dem Dirigieren widmete. Nach Meisterkursen bei Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache und John Eliot Gardiner und Theaterstationen als Repetitor und Kapellmeister folgte Rüdiger Bohn Einladungen von Sinfonieorchestern im In- und Ausland. Schwerpunkte in seinem Repertoire bilden die großen Werke der Klassik und Romantik sowie des französischen Impressionismus' und der neuen Wiener Schule. Durch die Tätigkeit als musikalischer Leiter der Zeitgenössischen Oper Berlin in den Jahren 1997 bis 2007 vertiefte sich sein Interesse für Neue Musik.

**23.01.
2014**

**Donnerstag | 16:00 Uhr
Alfried Krupp Saal**

€ 6
Festivalpass für alle
„NOW!“-Veranstaltungen
Einheitspreis € 35
jew. zzgl. 10% System-
gebühr (begrenzt
Kontingent).

Gefördert von der
Kunststiftung NRW.

Konzertende
gegen 17:00 Uhr.

Kompositionsprojekt „NOW!“ sound surround

„SOUND LAB“

Lesley Olson, Workshop-Leitung

Wie wirkt Musik im Raum, wenn Musiker in Bewegung sind und ihre Standorte verändern? Beim Kompositionsprojekt „sound LAB“ gehen Schüler aus Essener Schulen dieser Frage nach. Sie experimentieren dabei mit Musik des griechischen Komponisten Iannis Xenakis, der sich mit der Thematik des Raumklangs von Musik beschäftigte, lange bevor es den Surround-Klang in unseren Kinos gab. Der gelernte Architekt wollte mit der Verteilung der Instrumente das Zusammenspiel von Klangbewegung und Musik untersuchen. Gemeinsam mit einem renommierten Komponisten entwickeln die Teilnehmer des im Rahmen des „NOW!“-Festivals durchgeführten Projektes ihre eigenen Ideen zum Motto „sound surround“ und schaffen dabei neue Werke. Die Ergebnisse dieses viermonatigen kreativen Prozesses werden von den Jugendlichen in diesem Abschlusskonzert vorgestellt.



Förderer

Wir danken den Förderern für die Unterstützung
des „NOW!“-Festivals der Spielzeit 2013/2014:



Stockhausen: „Gruppen“
Fr 25.10.2013
„Gloria“
Sa 26.10.2013
„Rituel“
Sa 26.10.2013
Symposium
So 27.10.2013
„Gesang der Jünglinge“
So 27.10.2013
Xenakis
So 17.11.2013
Kompositionsprojekt „sound LAB“
Do 23.01.2014



Hybride Musik für Mensch und Maschine
Sa 26.10.2013

Die neuen Werke von Günter Steinke (25.10.),
Gordon Kampe (26.10.) und Roman Pfeifer (16.11.)
sind Auftragswerke der Philharmonie Essen,
gefördert vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend,
Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen.

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Partner

Folkwang Universität der Künste
Landesmusikrat NRW
Stiftung Zollverein
Kunstring Folkwang e.V.

Impressum

Philharmonie Essen · Huyssenallee 53 · 45128 Essen
www.philharmonie-essen.de
Tickets: T 02 01 81 22-200

Theater und Philharmonie Essen GmbH
Geschäftsführer: Berger Bergmann
Intendant: Hein Mulders
Vorsitzender des Aufsichtsrates:
Hans Schippmann
Redaktion:
Uta Appelbaum; Christoph Dittmann

Bildnachweis:
Stephanie Berger, S. 65 · Stefan Botev, S. 61 ·
tonejoy.com, S. 62 · Marco Borggreve, S. 33 ·
Hanya Chlala, S. 36 · Klaus Gigga, S. 27 ·
Kairos, S. 39 · Heike Kandalowski, S. 77 ·
Martin Kurtenbach, S. 45 · Sven Lorenz, S. 3,
90 · Sven Lorenz/Stiftung Zollverein, S. 58 ·
Lucia Morate, S. 28 · Christian Nerlinger, S. 70 ·
Philippe Patra, S. 16 · Fernando Pereira, S. 72 ·
Margaret Salmon/Lucy Pope, S. 57 ·
Katrin Schander, S. 46 · Elisabeth Schneider, S. 81 ·
Georg Schreiber, S. 82 · Stockhausen-Archive
(Heinz Karnine), S. 42, 78 · WDR, S. 10
Bildarchiv Philharmonie Essen

Gestaltung:
DesignKultur Negelen & Repschläger GmbH
Druck:
Margreff Druck und Medien GmbH, Essen

Jahrhunderthalle Bochum Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils Giebelhausen, Tenor · Thilo Dahlmann, Bass · Markus Flaig, Bass · Folkwang Vokalensemble · Johann Rosenmüller Ensemble · Jörg Breiding, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Katia Guedes, Stimme · Lesley Olson, Soloflöte · Alexandre Babel, Schlagzeug · Kammerensemble Neue Musik Berlin · Titus Engel, Dirigent · Dirk Reith, Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie · Günter Steinke, Klangregie · Masahiro Miwa, Klangregie · Roland Pfrengle, Klangregie · Michael Schlappa, Bildregie **Alfried Krupp Saal** Martin Fahlenbock, Flöte · Jaime Gonzalez, Oboe · Shizuyo Oka, Klarinette · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · François-Xavier Roth, Dirigent **RWE Pavillon** Alban Wesly, Fagott · Bruce Collings, Posaune · Studio musikFabrik · Peter Veale, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Carl Rosman, Klarinette · Ensemble musikFabrik · Paul Jeukendrup, Klangregie **Folkwang Universität der Künste** Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot · Gilles Gobeil, Live-Elektronik & Spatialisierung / Klangregie **Zeche Zollverein** Matthew Herbert · Yann Seznec, Electronics · Tom Skinner, Percussion · Sam Beste, Keyboard **Zeche Zollverein** Stephan Froyleys, Percussion · Gereon Voß, Percussion · Matthias Engler, Percussion · Stefan Goldmann, Live-Elektronik **Zeche Zollverein** Bang on a Can All-Stars **Chorforum Essen** Amen Feizabadi, Video · Dietrich Hahne, Video & Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie **RWE Pavillon** SPLASH – Percussion NRW · Stephan Froyleys, Dirigent · Ralf Holtschneider, Dirigent **Folkwang Universität der Künste** Pia Hauser, Flöte · Jan Termath, Tuba · Ensemble folkwang modern · Eva Fodor, Dirigentin **Museum Folkwang** E-MEX-Ensemble **Alfried Krupp Saal** MP6 multipercussion ensemble · Duisburger Philharmoniker · Rüdiger Bohn, Dirigent **Jahrhunderthalle Bochum** Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils Giebelhausen, Tenor · Thilo Dahlmann, Bass · Markus Flaig, Bass · Folkwang Vokalensemble · Johann Rosenmüller Ensemble · Jörg Breiding, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Katia Guedes, Stimme · Lesley Olson, Soloflöte · Alexandre Babel, Schlagzeug · Kammerensemble Neue Musik Berlin · Titus Engel, Dirigent · Dirk Reith, Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie · Günter Steinke, Klangregie · Masahiro Miwa, Klangregie · Roland Pfrengle, Klangregie · Michael Schlappa, Bildregie **Alfried Krupp Saal** Martin Fahlenbock, Flöte · Jaime Gonzalez, Oboe · Shizuyo Oka, Klarinette · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · François-Xavier Roth, Dirigent **RWE Pavillon** Alban Wesly, Fagott · Bruce Collings, Posaune · Studio musikFabrik · Peter Veale, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Carl Rosman, Klarinette · Ensemble musikFabrik · Paul Jeukendrup, Klangregie **Folkwang Universität der Künste** Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot · Gilles Gobeil, Live-Elektronik & Spatialisierung / Klangregie **Zeche Zollverein** Matthew Herbert · Yann Seznec, Electronics · Tom Skinner, Percussion · Sam Beste, Keyboard **Zeche Zollverein** Stephan Froyleys, Percussion · Gereon Voß, Percussion · Matthias Engler, Percussion · Stefan Goldmann, Live-Elektronik **Zeche Zollverein** Bang on a Can All-Stars **Chorforum Essen** Amen Feizabadi, Video · Dietrich Hahne, Video & Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie **RWE Pavillon** SPLASH – Percussion NRW · Stephan Froyleys, Dirigent · Ralf Holtschneider, Dirigent **Folkwang Universität der Künste** Pia Hauser, Flöte · Jan Termath, Tuba · Ensemble folkwang modern · Eva Fodor, Dirigentin **Museum Folkwang** E-MEX-Ensemble **Alfried Krupp Saal** MP6 multipercussion ensemble · Duisburger Philharmoniker · Rüdiger Bohn, Dirigent **Jahrhunderthalle Bochum** Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils Giebelhausen, Tenor · Thilo Dahlmann, Bass · Markus Flaig, Bass · Folkwang Vokalensemble · Johann Rosenmüller Ensemble · Jörg Breiding, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Katia Guedes, Stimme · Lesley Olson, Soloflöte · Alexandre Babel, Schlagzeug · Kammerensemble Neue Musik Berlin · Titus Engel, Dirigent · Dirk Reith, Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie · Günter Steinke, Klangregie · Masahiro Miwa, Klangregie · Roland Pfrengle, Klangregie · Michael Schlappa, Bildregie **Alfried Krupp Saal** Martin Fahlenbock, Flöte · Jaime Gonzalez, Oboe · Shizuyo Oka, Klarinette · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · François-Xavier Roth, Dirigent **RWE Pavillon** Alban Wesly, Fagott · Bruce Collings, Posaune · Studio musikFabrik · Peter Veale, Dirigent **Alfried Krupp Saal** Carl Rosman, Klarinette · Ensemble musikFabrik · Paul Jeukendrup, Klangregie **Folkwang Universität der Künste** Suzanne Binet-Audet, Ondes Martenot · Gilles Gobeil, Live-Elektronik & Spatialisierung / Klangregie **Zeche Zollverein** Matthew Herbert · Yann Seznec, Electronics · Tom Skinner, Percussion · Sam Beste, Keyboard **Zeche Zollverein** Stephan Froyleys, Percussion · Gereon Voß, Percussion · Matthias Engler, Percussion · Stefan Goldmann, Live-Elektronik **Zeche Zollverein** Bang on a Can All-Stars **Chorforum Essen** Amen Feizabadi, Video · Dietrich Hahne, Video & Klangregie · Thomas Neuhaus, Klangregie **RWE Pavillon** SPLASH – Percussion NRW · Stephan Froyleys, Dirigent · Ralf Holtschneider, Dirigent **Folkwang Universität der Künste** Pia Hauser, Flöte · Jan Termath, Tuba · Ensemble folkwang modern · Eva Fodor, Dirigentin **Museum Folkwang** E-MEX-Ensemble **Alfried Krupp Saal** MP6 multipercussion ensemble · Duisburger Philharmoniker · Rüdiger Bohn, Dirigent **Jahrhunderthalle Bochum** Ensemble musikFabrik · Johannes Kalitzke, Dirigent · Essener Philharmoniker · Lucas Vis, Dirigent · Bochumer Symphoniker · Manuel Nawri, Dirigent **Essener Dom** Veronika Winter, Sopran · Constanze Backes, Sopran · Beat Duddeck, Alt · Rolf Ehlers, Alt · Georg Poplutz, Tenor · Nils



Junge Menschen brauchen Kultur.
Egal, wie reich ihre Eltern sind.

Junge Menschen brauchen Kultur. Deshalb sorgt Evonik dafür, dass Kinder und Jugendliche aus allen Schichten Zugang zu Theater und Philharmonie bekommen. So leisten wir einen wichtigen Beitrag zum Zusammenhalt in unserer Stadt. Und das von Herzen gern.

Evonik. Kraft für Neues.



EVONIK
INDUSTRIES