

WER 6424 2

WERGO



karola obermüller



Deutschlandfunk

SWR2

KOPRODUKTION  
MIT  
BR  
KLASSIK

RADIO  
TELEVIZIJA  
SLOVENIJA

M  
MUSIK DER JAHRHUNDERTE

WERGO · A DIVISION OF SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH

LC 00846

DEUTSCHER MUSIKRAT



**Karola Obermüller**

## Blicke ins Innere ... Schicht um Schicht

Zur Musik von Karola Obermüller  
von Volker Blumenthaler

*always the same ways / but always with a difference/  
some difference / some where / wait till you see*  
(Robert Lax, aus *A Thing That Is*)

„The poetry that survives from the ancient world is like a magical spell: powerful ingredients of human life: moon, light, eros, lust, storm, night, time, waiting, longing, aloneness.“ Mit diesen Worten erläutert Karola Obermüller ihr Hingezogen-sein zu den Gedichten der antiken Dichterin Sappho. In zwei Kompositionen *...silbern.* – Sapphische Strophen für Bassflöte solo (2008/11) und *Untergegangen der Mond* – Sapphische Strophen für Countertenor/Bass und Ensemble (2008/17) entwickelt sie über einen Zeitraum von neun Jahren ein Konzept, das sie selbst mit den Begriffen „das Verborgene & der Traum“ umreißt.

Die Komponistin beschreibt *...silbern.* als eine Art Skizze, „hingeworfen auf sich auflösendes Papier“. Inspiriert von Textfragmenten Sapphos, versucht ihre Musik, Momente des Magischen erfahrbar zu machen, und legt die Problematik offen, Unsagbares zu benennen. Das kompositorische Mittel ist paradoxerweise eine minutiöse Präzision der Notation. Nach Ansicht Obermüllers kreierte Präzision „Zerbrechlichkeit, Intensität und einen Sinn für das, was auf dem Spiel steht“. Die unterschiedlichen Leseweisen der sapphischen Stanzas finden ihr Pendant in der Idee geringfügig veränderter Versionen unter Beibehaltung der kompositorischen Substanz. In der fünfteiligen Komposition *...silbern.* bilden die Abschnitte I/III und II/IV jeweils ein Paar. Dieses Konzept eröffnet Raum für das poetische Momentum. Ein-

dringlich spürbar im vierten Abschnitt „...doch ich“: extrem ruhig zu spielen, als ob die Töne in großer Hitze zu schmelzen anfangen (so die Spielanweisung), zu Beginn um zwei Zentraltöne schwingend. Ein intimer Einblick voll geflüsterter Leidenschaft, ein seltener Moment der Innerlichkeit. Musikalische Poesie, die verborgene Schichten des uralten Textes durch die Zeit aufleuchten lässt.

*...silbern.* ist ein behutsames Spiel mit Deutungsmöglichkeiten, ein zartes Tasten. Es eröffnet. Eine utopische Wendung, die berührt und uns wie durch einen feinen Schauer in Schwingungen versetzt. Dieser Schauer intensiviert sich in *Untergegangen der Mond* zu einer unerbittlichen Erschütterung. Die innere Beziehung der beiden Stücke, auch im kompositorischen Material, ist unverkennbar. Aber jetzt scheint das Helle am Ende verwandelt zu sein in etwas Dunkles, in Verschattung. Die feinen Erschütterungen in *...silbern.* verdichten sich zu mehrfach überlagerten Pulsationen, wie getrieben von großer innerer Unruhe. Die Erkenntnis des Alleinseins, die Selbsterfahrung der menschlichen Begrenztheit am Ende des Stückes ereilt den Hörer mit fast kathartischer Wucht.

*reflejos distantes* entstand 2006 im Rahmen eines Projekts des Ensembles Phorminx zu *Música Callada* für Klavier (1959) des fast vergessenen katalanischen Komponisten Federico Mompou. Dessen Musik ist Selbstausschlag der Stille per se. Inmitten von Grundsatzdebatten der Avantgarde über das Neue, den Fortschritt in der Musik, eine leise Stimme wie aus der Zeit gefallen. Geschichte verläuft aber nicht linear, sondern ist ein Feld von gleichzeitigen Prozessen unterschiedlicher Geschwindigkeit (nach Ferdinand Braudel).

Für die Komponistin ist *reflejos distantes* auch ein Akt der Selbstheilung nach Abschluss von *Kohlenmonoxyd.Nachtstück*, einem Oratorium über die Verbrechen der Nazi-Euthanasie. Mompou „eröffnete ihr einen Weg wieder zu sich selbst“.

„Schwebend, leuchtend“ ist eine Passage überschrieben. Eine Rezitation der Bassklarinette, in die dann doch ein Sforzato der Bassflöte hineinschneidet, wie eine schmerzhaft Erinnerung, um sich allmählich zu verflüchtigen in ephemeren Tremoli, grundiert von zart pochenden Tönen der Bassklarinette, umrankt von langgezogenen Linien der Streicher.

Das Stück verweist in seinen Ansätzen auf Aspekte, die in darauffolgenden Werken konzeptionell zum Tragen kommen sollten: Ungleichzeitigkeit als Schichtung von Zeit und Puls als differenzierten körperlichen Zustand.

Wie einige ihrer Werke ist *Nichts Fettes nichts Süßes*. über einen langen Zeitraum in mehreren Schüben entstanden. Dinge aus mehreren Perspektiven zu betrachten, sich dabei Zeit lassend, ist ein Charakteristikum der Arbeitsweise Obermüllers. *Nichts Fettes nichts Süßes*. ist gut abgehangen und gereift. Die Urfassung entstand im Sommer 2001 in Alaska. Im Herbst 2005 entwickelte sich daraus während eines Studienaufenthalts in Venedig die zweite Fassung. Zehn Jahre später in Albuquerque (New Mexico) rang sich die Komponistin schließlich zur dritten und letzten Fassung durch. „In der dritten Fassung ist die erste wie eine tiefe Gesteinsschicht enthalten. Anderes hat sich darauf abgelagert oder sich damit vermischt, manches ist weggeplatzt, aber die Spuren sind hörbar.“

*Nichts Fettes nichts Süßes*. ist eine „fett und süß wuchernde“ Musik in memoriam Clara und Robert Schumann. Ein Lied von Clara namens *Walzer*, eins von Robert namens *Vom Schlaraffenland*, Roberts *Speisezeddel eines Sparenden*. *Nichts Fettes nichts Süßes*. als Form- und Titelgeber bilden die Grundzutaten der Urfassung.

Eröffnender Gestus, frei nach Schumann, ist ein kraftvoll herausgeschleudertes Klangfeld, das dann langsam irregulär pulsierend verebbt. Nach der dritten Setzung verdichtet sich diese Pulsation zu erregt stakkatierten Repetitionen, die sich

raumgreifend überlagern und mit ihrer Energie den Satz überwuchern. Nach Sättigung wird in Ruhe verdaut. In langsam schwingende Haltetöne fädeln sich melodische, schumaneske Elemente ein.

„Manchmal kreuzen sich Gedanken, manchmal nicht“: *mass:distance:time* für sechs Stimmen (2010/16). Die physikalischen Begriffe Masse, Entfernung und Zeit sind für Karola Obermüller eher Symbole für Aspekte des Lebens, die sich wirkungsmächtig auf den kompositorischen Prozess auswirken können. In diesem beziehungsreichen Spannungsfeld eröffnen sich – durch den subtilen Druck zwischen den Dingen freigelegt – Verborgenes und Schichtungen von Augenblicken.

Eine Zeitvorstellung des Nichtlinearen schafft eine fließende, sanft pulsierende zyklische Form vor dem poetischen Hintergrund des Gedichtes *Sereno* (Heiter) von Guiseppe Ungaretti. Für die internen Abläufe erschließt das die Chance verschiedener Perspektiven und Interpretationen. Da schimmern Machaut oder Nono durch verborgene Ritzen, lösen sich melodische Inseln aus dem mikrotonal gefärbten Klangraum, um darin wieder einzutauchen, stockt der Fluss in zarten Pulsationen: „Nach soviel / Nebel / enthüllen sich / einer / um den anderen / die Sterne ... ich begreife mich / als ein flüchtiges Bild.“ (Ungaretti) *mass:distance:time* ist poetische Transformation der abstrakt anmutenden Welt der Physik ins musikalisch Sinnliche.

*Pulstastung* (2011/17), wieder ein work in progress, ist vom Höreindruck her ein eigenwilliges, ziemlich abstrakt wirkendes Werk für Klavier solo. Es gehört laut Komponistin wie *coiling and swaying* in die Kategorie ihrer „zooming in“-Stücke. Das Hineinzoomen ins Detail schiebt die Abstände der musikalischen Ereignisse immer stärker auseinander. Sie werden quasi „nach außen gedrückt bei gleichzeitiger Zunahme des Pulses“.

Ebenso ist es über die Jahre hinweg ein Protokoll des Ankommens an ihrer neuen Wirkungsstätte in Albuquerque (New Mexico). Im Gepäck ihre ganz persönlichen „old pulses“ wie Schumann, Bach, Hildegard von Bingen, Beatriz de Dia, Machaut oder Ravel. Auch versteht Obermüller den Begriff Puls nicht als durchlaufenden Beat, sondern eher ganz haptisch als Erfühlen eines Pulses, der mal präsent ist oder auch völlig verschwinden kann.

Wie alle Abschnitte eingehüllt in eine Schale aus Resonanzen, sorgen im ersten Teil vage intervallische Andeutungen des Schumann-Liedes *Im wunderschönen Monat Mai* unterschwellig für auratische Déjà-vus des „Sehnens und Verlangens“. Im Vordergrund hören wir Gruppen von Akkorden, Einzeltöne, die in unterschiedlich schnellen Pulsationen und Haltetönen ausschwingen, um sich zu neuen Formationen zu verdichten. Ein wichtiges Detail sind teilweise ostinat insistierende präparierte Töne.

Im zweiten Teil wirken Bachs *Goldberg-Variationen* als schwache Kraft im Hintergrund. Molekularartig fragmentiert verklumpen sie kurz zu Klang- und Bewegungsinseln. Haltetöne, Ansätze einer ostinaten Rhythmik, suggerieren nur kurzfristig Stabilität, verharren in der Bewegung wie erstarrt, verlieren sich in der Weite der Strauchsteppe.

Der dritte Teil verdrillt Materialbrocken von Hildegard von Bingen, Beatriz de Dia, Machaut und Ravel zu einem unablässig dichter werdenden Band. Unentwirrbare Verstrickungen, über die am Ende heftige Wellenbewegungen fegen wie der Wind über die Hochebene New Mexicos. Tabula rasa.

2014/15 arbeitet die Komponistin an einem großen Ensemblestück, später wird sie ihm den Titel *coiling and swaying* geben. Wieder die Idee, dass Musik Überlagerung, Verstülpung von Klangschichten sei. Sie gräbt sich durch, sucht nach

einem Kern, dem Herz des Stücks, und findet eine Membran. Zunächst ein Weg nach draußen, um den Singzikaden zu lauschen, der letztlich ins Innere führen sollte. Das Abdomen der für den Südwesten der USA typischen Singzikade Tibicen dealbatus enthält zwei von Membranen bedeckte Hohlräume. Durch die bis zu 600 Mal/Sekunde ausgeführte Bewegung eines Muskels, angewachsen an der Membran, entsteht der so charakteristische Klang, an eine Kesselpauke erinnernd. Obermüller macht „Aufnahmen, dehnt diese, zoomt in die Zeit hinein, bis sie genau hören kann, wie sie [die Zikade] die Pauke schlägt. Fantastisch variiert und nuanciert. Tibicen dealbatus wird zum Herz, zur tiefsten verborgenen Klangschicht“ (aus dem Notizbuch der Komponistin).

Das Aufrollen oder Aufschließen der Nuancen (coiling) enthüllt ein Spektrum an Rhythmen und Klängen. In diesen akustischen Mikrokosmos dringt die Komponistin nun ein, transformiert, entwickelt, baut auf, Schicht um Schicht, schwingt sich ein in den verborgenen Rhythmus der Membran (swaying).

Dunkel gefärbte Vertikale, die ins Grelle aufschießt, platzende Trompeten-Staccati, irreguläre Repetitionen der Streicher, sich ineinander schlingende Ricochet-Glissandi der Violinen, eine in tiefster Lage schnarrende Kontrabassklarinetten. Obermüllers Idee des zweiten Blicks schafft in dieser zunächst chaotisch anmutenden Klanglandschaft eine klare zweiteilige Struktur. Die Proportionen der beiden Teile nähern sich knapp dem Goldenen Schnitt.

2015/16 entstand *Myrmecia* für die ungewöhnliche Besetzung Gitarre, amerikanisches Hackbrett (hammered dulcimer) und Harfe. Der Titel leitet sich ab vom Namen einer australischen Ameisenart (Myrmecia oder Bulldoggen-Ameise).

Das Stück ist eine Erkundung mikrotonaler Stimmungen speziell für die eingesetzten Instrumente. Die ausdifferenzierte Stimmung basiert auf der Einbe-

ziehung höher gelegener Obertöne nach dem System der „extended just intonation“ von Ben Johnston, erfährt aber eine Durchmischung durch die teilweise temperierte Stimmung des Dulcimers. Durch weitestgehende Einschränkung des harmonischen Prinzips wird das Ohr stärker auf die feinen mikrotonalen Ereignisse in der Horizontalen fokussiert. Die charakteristische Klangerzeugung der Instrumente durch Zupfen oder Schlagen sorgt durch die dreifache Überlagerung für eine dichte Abfolge an Saitenattacken. Die hohe Lage im Verbund mit den mikrotonalen Schwebungen und der perkussiven Tonerzeugung evoziert einen fast fremdartigen, knisternden und insistierenden Klangstrom. Die Komponistin vergeht das mit der wilden Aktivität und dem gar brutalen Durchsetzungsvermögen der urzeitlichen Ameise.

## Biografie

---

Karola Obermüller komponiert auf der Suche nach Unbekanntem, mit mehrfach geschichtetem, verrätseltem Material, welches tief eingegraben unter einer Oberfläche liegt, die mal opulent klingt, mal vor rhythmischer Energie strotzt: „hyperkinetische Musik“ (New York Times).

Ihre individuelle kompositorische Stimme begann sich zu formen, als sie als Kind Klangcollagen auf Tonband aufzeichnete. Später absolvierte sie Studien der Komposition in Nürnberg, Saarbrücken und am Mozarteum Salzburg. Ihr Verständnis von Rhythmus und Form änderte sich grundlegend durch einen Aufenthalt in Chennai und Delhi (Indien), wo sie karnatische und hindustanische Musik studierte. Eine Promotion an der Harvard University führte sie in die USA, wo sie nun an der University of New Mexiko eine Professur innehat. Sie lebt und arbeitet ebenfalls in Europa und war Gastkünstlerin am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, an der Deutschen Akademie Rom Casa Baldi, am Centro Tedesco di Studi Veneziani, an der Akademie Schloss Solitude und am IRCAM (Paris).

Zum oft politischen, immer dramatischen Schaffen der Komponistin zählen u.a. Opernwerke für das Staatstheater Nürnberg, das Theater Bielefeld, das Theater Bonn sowie für „Musik der Jahrhunderte“ in Stuttgart. Die emotionale Ambivalenz der Handlung inmitten einer szenischen Architektur, die ihre Opernwerke auszeichnet, findet sich ebenfalls in ihrer Konzertmusik, darunter Auftragswerke der Ernst von Siemens Musikstiftung, des National Endowment for the Arts, der Fromm Music Foundation, der New Music USA sowie zahlreicher Rundfunkanstalten, Solisten und Ensembles.

[karolaobermueller.net](http://karolaobermueller.net)

## Glimpses into the interior ... layer by layer

The music of Karola Obermüller

by Volker Blumenthaler

*always the same ways / but always with a difference /  
some difference / some where / wait till you see*  
(from Robert Lax, *A Thing That Is*)

“The poetry that survives from the ancient world is like a magical spell: powerful ingredients of human life: moon, light, eros, lust, storm, night, time, waiting, longing, aloneness.” With these words Karola Obermüller explains her rapport with the writings of the ancient poetess Sappho. Over a period of nine years she developed a concept which she herself captures with the terms “the hidden & the dream”, and which found expression in two compositions: *...silbern.* – sapphic stanzas for bass flute solo (2008/11) and *Untergegangen der Mond* – sapphic stanzas for countertenor/bass and ensemble (2008/17).

Obermüller describes *...silbern.* (silvery) as a sort of sketch “etched upon dissolving paper”. Here, inspired by Sappho’s fragmentary poems, her music tries to make magical elements tangible, revealing the problems involved in naming the unutterable. Paradoxically, she chose meticulous precision of notation as her compositional means. Precision, she feels, creates “the fragility, the intensity, the sense of what is at stake”. The different ways of reading Sapphic stanzas find a counterpart in the idea of making minuscule variations while retaining the compositional substance. Sections I/III and II/V of this five-part piece are grouped into pairs – a concept that makes space for the poetic impetus. This is viscerally pal-

pable in the fourth section, “...doch ich (...but I)”, which, to quote the performance instructions, must be “slow, as if melting by great heat”, hovering around two central pitches at the opening. An intimate glimpse full of whispered passion; a rare instance of inwardness; musical poetry that enables the hidden layers of the ancient words to flare forth through the ages.

*...silbern.* is a gentle playing out of possible interpretations, tenderly probed. It unfolds. A utopian twist that touches and transports us as if by a delicate shiver. The shiver becomes more intense in *Untergegangen der Mond* (Descended the moon), turning into an inexorable convulsion. The intrinsic relation between the two pieces, even in their compositional material, is unmistakable. But now the brightness seems transformed at the end into something dark and clouded. The delicate shivers of *...silbern.* congeal into multi-layered pulsations, as if driven by great inner turmoil. The realisation of being alone, the self-discovery of human limitations at the end of the piece, seizes the listener with almost cathartic force.

*reflejos distantes* (distant reflections) was written in 2006 as part of the Ensemble Phorminx’s project for *Música Callada* (1959), a piano piece by the almost forgotten Catalan composer Federico Mompou. Mompou’s music embodies the self-expression of silence per se. It fell like a soft voice from a bygone age amidst the philosophical debates of the avant-garde as to what constitutes innovation and progress in music. But history is not linear; it is, as Fernand Braudel put it, a field of simultaneous processes proceeding at different speeds.

To Obermüller, *reflejos distantes* is also an act of self-healing after her completion of *Kohlenmonoxyd.Nachtstück*, an oratorio about the crimes of the Nazi’s euthanasia program. Here Mompou “reopened a path to herself”. One passage is headed “hovering, glowing”. A recitation from the bass clarinet is intercut with a

*sforzato* from the bass flute like a painful memory, only to gradually evaporate into ephemeral tremolos set against a backdrop of gently throbbing notes from the bass clarinet, festooned by long sustained lines in the strings.

Aspects of *reflejos distantes* form germinal ideas that would bear conceptual fruit in works that followed: non-simultaneity as a layering of time, and pulse as a differentiated bodily state.

Like several of her works, *Nichts Fetttes nichts Süßes*. (Nothing fat nothing sweet) arose in several spurts over a long period of time. Viewing things from multiple perspectives and taking the time to do so is characteristic of Obermüller's modus operandi. *Nichts Fetttes nichts Süßes*. is well-seasoned and matured. The original version came about in Alaska in summer 2001 and gave rise to a second version during an artist residency in Venice in autumn 2005. Ten years later Obermüller came to produce a third and final version in Albuquerque, New Mexico. "The first version is contained in the third like a deep stratum of rock. Other things have been deposited upon it or mingled with it. Some things have split off, but the traces are audible".

*Nichts Fetttes nichts Süßes*. is a "fatly and sweetly sprawling" music in memoriam Clara and Robert Schumann. The basic ingredients of the original version (and the sources of its form and title) are a song by Clara called *Walzer* (Waltz), another by Robert called *Vom Schlaraffenland* (The Land of Cockaigne) and Robert's *Speisezeddel eines Sparenden*. *Nichts Fetttes nichts Süßes*. (A penny-pincher's menu: nothing fat nothing sweet).

The opening gesture, a free paraphrase of Schumann, is a forcefully flung field of sound that ebbs away in a slow irregular throb. After its third occurrence, the pulsation congeals into agitated staccato repetitions that fill up the space,

overlapping each other and flooding the texture with their energy. After reaching satiety, the music undergoes a peaceful digestion while Schumannesque melodic elements intertwine in slowly undulating sustained notes.

"Thoughts move past one another sometimes intersecting and sometimes not": *mass:distance:time* for six voices (2010/16). Mass, distance, and time are terms from physics. To Karola Obermüller, however, they symbolize aspects of life that can have a powerful impact on the compositional process. Within this multivalent field of tension, hidden things and layers of moments open up, released by subtle pressure between the entities.

A vision of non-linear time creates a flowing, gently pulsating cyclic form set against the backdrop of a poem by Giuseppe Ungaretti, *Sereno* (Serene). For the internal processes, this creates the opportunity to adopt various perspectives and interpretations. Machaut and Nono gleam through hidden cracks; islands of melody emerge from the microtonally tinted sound-space only to plunge back into it. The flux comes to a halt in gentle pulsations: "After so much / fog / one by one / the stars / reveal themselves ... I see myself / a passing image" (Ungaretti). *mass:distance:time* is a poetic transformation of the seemingly abstract world of physics into the sensory world of music.

Judging from its impression on the listener, *Pulstastung* (2011/17), another work in progress, is a headstrong and fairly abstract-sounding piece for solo piano. According to the composer, it falls under the heading of her "zooming in" pieces, much like *coiling and swaying*. Zooming in onto details shifts the distances between musical events ever farther apart. They are, as it were, "pressed outward as the pulse increases".



Over the years the piece also became a logbook of Obermüller's arrival at her new place of work in Albuquerque, New Mexico. In her luggage were her entirely personal "old pulses", such as Schumann, Bach, Hildegard von Bingen, Beatriz de Dia, Machaut and Ravel. She also views the concept of pulse, not as a persistent beat, but rather in a wholly tactile sense, feeling a pulse that is sometimes present but can also completely vanish.

Enveloped in a carapace of resonances like all the other sections, Part I creates a subliminal sense of auratic déjà-vu, of "yearning and longing", through vague intervallic allusions to Schumann's song *Im wunderschönen Monat Mai* ("Twas in the lovely month of May). In the foreground we hear groups of chords, isolated notes swaying at various speeds in pulsations and sustained sounds, only to congeal into new formations. One important detail is prepared notes, sometimes played with an insistent *ostinato*.

In Part II, Bach's *Goldberg Variations* function in the background as a weak force. The variations, broken down into molecular fragments, briefly clump together into islands of sound and motion. Sustained notes and surges of ostinato rhythm suggest an evanescent stability, arresting the motion as if petrified and losing themselves in the broad expanses of the desert scrub.

Part III weaves chunks of material from Hildegard von Bingen, Beatriz de Dia, Machaut and Ravel into a relentlessly tightening tapestry, producing inextricable entanglements above which, at the end, violent undulations sweep past like the wind across New Mexico's high plateau. *Tabula rasa*.

In 2014-15 Obermüller worked on a large-scale ensemble piece which she would later entitle *coiling and swaying*. Once again the idea was that music consists of overlappings, superpositions and layerings of sound. She burrows through them

in search of a core, the heart of the piece, and finds a membrane. At first it is a path to the outside, allowing her to listen to the cicadas. Ultimately it is a path that would lead to the inside. The abdomen of the cicada *Tibicen dealbatus*, an insect typical for the Southwest of the USA, contains two hollow chambers covered by membranes. A muscle attached to the membrane can move it as much as 600 times per second, producing a characteristic sound that resembles a kettledrum. Obermüller, as she tells us in her notebook, made "a recording, stretched it, zoomed into time, until [she] could hear exactly how it beats the kettledrum. Such fantastic variations and nuances. *Tibicen dealbatus* becomes a heart, the innermost hidden sound layer".

The "coiling" of these nuances unveils a spectrum of rhythms and sounds. Obermüller now enters this acoustical microcosm, transforming, developing and building upon it, layer by layer, and "swaying" into the hidden rhythms of the membrane.

Dark-hued verticals skyrocket into the glare, bursting trumpet staccatos, irregular repetitions from the strings, ricochet glissandos intertwining from the violins, a snarling contrabass clarinet in its deepest register: in this at first seemingly chaotic soundscape, Obermüller's idea of the second glance creates a clear bipartite structure. The lengths of its two parts are roughly proportionate to the Golden Section.

*Myrmecia* was composed in 2015-16 for the unusual combination of guitar, hammered dulcimer, and harp. The title is derived from the name of an Australian species of ant, *Myrmecia* (bulldog ant). The piece is an exploration of microtonal tunings specifically tailored to the instruments involved. The subtle tuning is based on the inclusion of upper partials using Ben Johnston's system of "extended

just intonation”, but mingled with the partly well-tempered tuning of the dulcimer. By restricting the harmony as greatly as possible, the ear focuses more closely on the delicate microtonal events on the horizontal level. Thanks to the threefold layering of sound, the instruments’ characteristic sound production, whether plucked or struck, ensures a dense sequence of string attacks. The high register, combined with the microtonal beats and percussive sound generation, evokes an almost exotic crackling and a persistent sonic flux. The composer compares it to the wild activity and even brutal assertiveness of the primordial ant.

## Biography

---

Karola Obermüller composes in search of the unknown, with layers upon layers of obscured material buried deep beneath a surface that is sometimes sumptuous, sometimes bristling with rhythmic energy – described by the New York Times as „hyperkinetic music“.

This unique voice began forming in collages of sound made with tape recorders as a child and evolved later with composition degrees in Nuremberg, Saarbrücken, and the University Mozarteum Salzburg. Her sense of rhythm and form was forever changed by studying Carnatic and Hindustani classical music in Chennai and Delhi, India. A PhD at Harvard University brought her to the US where she now teaches at the University of New Mexico, co-directing the composition area and an annual music festival. She lives and works in Europe as well and has been a visiting artist at ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Deutsche Akademie Rom Casa Baldi, Centro Tedesco di studi Veneziani, Akademie Schloss Solitude, and IRCAM (Paris).

Her music, often political, always dramatic, includes operas for Staatstheater Nürnberg, Theater Bielefeld, Theater Bonn, and Stuttgart’s “Musik der Jahrhunderte”. The emotional juxtapositions of story suspended in a tableau architecture that one finds in her operas can be heard in her concert works as well. These include commissions from the Ernst von Siemens Music Foundation, the National Endowment for the Arts, the Fromm Music Foundation, New Music USA, several radio stations, and numerous soloists and ensembles.

[karolaobermueller.net](http://karolaobermueller.net)

## Regards vers l'intérieur ... strate après strate

La musique de Karola Obermüller  
par Volker Blumenthaler

*always the same ways / but always with a difference /  
some difference / some where / wait till you see*  
(Robert Lax, extrait de *A Thing That Is*)

« The poetry that survives from the ancient world is like a magical spell: powerful ingredients of human life: moon, light, eros, lust, storm, night, time, waiting, longing, aloneness. » C'est par ces mots que Karola Obermüller explique son attirance pour les vers de Sappho, poétesse de l'Antiquité. Neuf ans durant, elle a développé en deux compositions : ...*silbern*. – Strophes sapphiques pour flûte basse solo (2008/2011) et *Untergegangen der Mond* – Strophes sapphiques pour contreténor/basse et ensemble (2008/2017), un concept qu'elle définit elle-même comme « le dissimulé et le rêve ».

Karola Obermüller décrit ...*silbern*. (...argenté) comme une sorte d'esquisse « jetée sur un papier en décomposition ». Inspirée de fragments de textes de Sappho, sa musique essaie de rendre perceptibles des moments de magie et met au grand jour l'aporie du comment nommer l'indicible. L'outil de composition qu'elle emploie est paradoxalement une extrême précision de la notation. Selon l'artiste, la précision crée une « fragilité, une intensité et le sens de ce qui est en jeu ». Les différentes lectures des stances sapphiques trouvent leur pendant dans l'idée de versions très légèrement modifiées qui maintiennent toutefois la substance de la composition. Dans cette œuvre en cinq parties, les sections I/III et II/V forment deux paires. Ce concept laisse de l'espace pour l'élan poétique. Dans la quatrième

section, « ...doch ich » (mais moi), il est particulièrement tangible : le jeu est extrêmement calme, comme si les tons commençaient à fondre sous l'effet d'une chaleur extrême (d'après les indications de la partition) en oscillant autour de deux notes centrales. C'est un aperçu intime d'une passion murmurée, un moment rare d'intimité ; une poésie musicale qui met en lumière les strates de textes très anciens dissimulées au fil du temps.

...*silbern*. joue avec précaution sur les interprétations possibles, comme un tâtonnement délicat, une ouverture, un tournant utopique qui émeut et nous fait tressaillir comme sous l'effet d'un léger frisson. Ce frisson s'intensifie dans *Untergegangen der Mond* (Couchée la Lune) en des secousses impitoyables. Le lien profond entre les deux morceaux est indéniable, également dans le matériau de composition. Mais l'éclaircie en fin de morceau semble s'être muée en quelque chose de sombre, appartenant au domaine de l'ombre. Les fines secousses de ...*silbern*. se densifient en de multiples pulsations superposées qui semblent animées d'une vive agitation intérieure. La prise de conscience de la solitude et l'expérience intime des limites de l'humain, à la fin du morceau, frappent l'auditeur avec une force presque cathartique.

*reflejos distantes* (reflets distants) a été créé en 2006 dans le cadre d'un projet de l'ensemble Phorminx sur *Música Callada*, une œuvre pour piano (1959) du compositeur catalan, presque oublié, Federico Mompou. Sa musique est l'expression du silence en soi. Au beau milieu du débat fondamental de l'avant-garde sur le Nouveau et le progrès en musique, c'est une voix discrète qui semble hors du temps. L'histoire ne se déroule toutefois pas de façon linéaire, elle est un champ de processus simultanés qui avancent à des temps différents (Ferdinand Braudel). Pour Karola Obermüller, *reflejos distantes* est aussi un acte d'autogénération après

l'œuvre *Kohlenmonoxyd.Nachtstück* (Monoxyde de carbone. Pièce nocturne), un oratorio consacré au crime d'euthanasie du régime nazi. Mompou « lui a frayé un chemin vers elle-même ». Un passage est annoté comme « flottant, lumineux ». Un récitatif de la clarinette basse dans lequel s'insère un *sforzato* de la flûte basse apparaît tel un souvenir douloureux pour se dissoudre peu à peu en des *tremoli* éphémères, portés par des tons à la pulsation douce de la clarinette basse et entourés de phrases étirées des cordes.

On voit surgir dans les principes mis en œuvre par le morceau des aspects dont l'importance conceptuelle s'amplifiera dans les œuvres suivantes : le décalage des temps comme stratification temporelle et la pulsation comme expression des différents états corporels.

À l'image d'un grand nombre de ses œuvres, *Nichts Fettes nichts Süßes*. (Pas de gras pas de sucre.) a été élaboré sur une longue période et en plusieurs étapes. Considérer les choses depuis diverses perspectives et se laisser le temps de le faire sont les caractéristiques majeures du travail de Karola Obermüller. *Nichts Fettes nichts Süßes*. a pris le temps de mûrir. Elle en a conçu la version originale durant l'été 2001 en Alaska. Il en a résulté une deuxième version, au cours de l'automne 2005, lors d'un séjour d'étude à Venise. Dix ans plus tard, à Albuquerque (Nouveau-Mexique), la compositrice s'est résolue à en faire une troisième et dernière version. « La première version est contenue dans la troisième comme une strate minérale profondément enfouie. D'autres éléments s'y sont ajoutés ou mélangés, certains ont été déboutés, mais leurs traces sont encore audibles ».

*Nichts Fettes nichts Süßes*. est une musique « grassement et suavement envahissante » composée à la mémoire de Clara et Robert Schumann : un lied de Clara intitulé *Walzer* (Valse), un de Robert nommé *Vom Schlaraffenland* (Du pays de

cocagne), et son *Speisezeddel eines Sparenden. Nichts Fettes nichts Süßes*. (Menu d'un économe. Pas de gras pas de sucre.), livrent les principaux ingrédients, la forme et le titre, de la version originale.

Un geste introductif, librement d'après Schumann, tel un tapis sonore puissant et catapultant, se tempère lentement par des pulsations irrégulières. Après la troisième accentuation, cette pulsation se densifie en des répétitions *staccato* agitées qui se superposent amplement, et dont l'énergie envahit entièrement le mouvement. Une fois rassasiée, la digestion se fait en tout repos. Des éléments mélodiques « schumanniens » s'introduisent alors par des demi-tons aux douces vibrations.

« Parfois les pensées se croisent, parfois non » : *mass:distance:time* pour six voix (2010/2016). Pour Karola Obermüller, les notions physiques de masse, distance et temps sont essentiellement des symboles de divers aspects de la vie pouvant agir sur le processus de composition. Dans cet espace aux tensions et liaisons intenses se dévoilent les strates et la face cachée d'instant, révélés grâce au serrement subtil des éléments.

La forme cyclique à la pulsation fluide et légère crée l'impression d'un temps non linéaire inspiré du poème *Sereno* (Ciel dégagé) de Giuseppe Ungaretti. La structure des développements internes ouvre la voie à différentes perspectives et interprétations. On y devine Machaut ou Nono entre les brèches dissimulées, des îlots musicaux qui émergent de l'espace sonore aux tonalités microtonales pour y plonger à nouveau ; le flux bredouille en de douces pulsations : « Après tant / de brouillard / une / à une / se dévoilent / les étoiles [...] je me reconnais : / image passagère ». (Ungaretti) *mass:distance:time* est la mutation poétique de l'univers physique aux allures abstraites en celui de la sensualité musicale.

*Pulstastung* (Tâter le pouls, 2011/2017), également un *work in progress*, ou travail en évolution, est une œuvre pour piano solo qui paraît singulière et assez abstraite à la première écoute. D'après la compositrice, elle a sa place, tout comme *coiling and swaying*, dans la catégorie de ses morceaux « zooming in » (en gros plan). Faire la mise au point sur le détail éloigne progressivement les moments musicaux les uns des autres. Ils sont quasiment « rejetés vers l'extérieur par l'accélération simultanée de la pulsation ».

C'est également, au fil des ans, une sorte de compte-rendu de son arrivée progressive dans son nouveau lieu d'activité, à Albuquerque (Nouveau-Mexique). Elle a emporté dans ses bagages ses « vieilles pulsations » bien à elle, Schumann, Bach, Hildegard von Bingen, Beatrix de Dia, Machaut ou Ravel. Karola Obermüller ne définit pas la notion de pulsation comme un temps régulier et continu, mais comme la sensation tactile d'un pouls qui peut être très présent ou disparaître totalement.

Enveloppée dans une coque de résonances, comme toutes les sections, la première partie est composée d'intervalles faisant allusion au lied de Schumann, *Im wunderschönen Monat Mai*, et dégageant une émanation sous-jacente de déjà-vu parlant de « langueur et désir ». Nous entendons au premier plan des groupes d'accords et des tons isolés, qui s'atténuent au gré de pulsations et de demi-tons plus ou moins rapides, pour se densifier à nouveau sous des formes différentes. Un des détails importants se trouve dans les tons préparés, parfois insistants à la manière d'un *ostinato*.

Dans la deuxième partie, les *Goldberg-Variationen* de Bach agissent en sourdine à l'arrière-plan. Fragmentées comme des molécules, elles se coagulent un instant en des îlots sonores mouvants. Pédales et ébauches de rythme *ostinato* suggèrent une stabilité éphémère, puis se figent dans leur mouvement avant de se perdre dans l'étendue de cette steppe arbustive.

La troisième partie entrelace des bribes de Hildegard von Bingen, Beatrix de Dia, Machaut et Ravel en une bande qui se densifie inexorablement. Un enchevêtrement inextricable sur lequel de puissantes vagues déferlent en fin de morceau, comme fouette le vent sur les hauts-plateaux du Nouveau-Mexique. *Tabula rasa*.

En 2014/2015, la compositrice travaille à un ensemble de grande envergure auquel elle donnera plus tard le titre *coiling and swaying* (s'enroulant et oscillant). Nous retrouvons ici encore une fois l'idée que la musique est superposition et recouvrement de strates sonores. Elle s'enfouit dans la terre à la recherche d'un noyau, le cœur du morceau, et trouve une membrane. Tout d'abord une échappatoire vers l'extérieur, pour écouter les cigales, mais cette voie mène finalement vers l'intérieur. L'abdomen typique des cigales du sud-ouest des États-Unis, *Tibicen dealbatus*, comporte deux cavités enveloppées de membranes. Sous l'action d'un muscle accolé à la membrane, et dont la contraction atteint 600 pulsations par seconde, elle produit cette sonorité caractéristique qui fait penser à une timbale. Karola Obermüller en fait des « enregistrements, les étire, se plonge dans un gros plan temporel jusqu'à ce qu'elle puisse entendre parfaitement comment elle [la cigale] bat la timbale. Incroyablement varié et nuancé. *Tibicen dealbatus* est muée en cœur, en une strate sonore enfouie au plus profond » (extrait du carnet de notes de la compositrice).

L'enroulement puis le dénouement des nuances (*coiling*) révèle un spectre de rythmes et de sonorités. C'est dans ce microcosme acoustique que la composition s'introduit, transformée, développée, qu'elle se construit, couche après couche, et entre dans la danse du rythme caché de la membrane (*swaying*).

Verticales aux tonalités sombres montant jusqu'aux sons les plus crus, *staccati* tonitruants des trompettes, répétitions irrégulières des cordes, ricochets *glissandi*

entremêlés des violons, clarinette basse qui bourdonne dans les graves extrêmes : l'idée d'un deuxième regard, cher à Obermüller, crée dans ce paysage sonore aux apparences d'abord chaotiques une structure bipartite claire. Les proportions de ces deux parties sont très proches du nombre d'or.

En 2015/2016 Karola Obermüller compose *Myrmecia*, un trio peu commun pour guitare, tympanon américain (hammered dulcimer) et harpe. Le titre fait référence à une variété de fourmis australiennes (*Myrmecia* ou fourmi bouledogue).

Il s'agit dans ce morceau d'explorer un accordage microtonal de ces instruments précisément. L'accordage différencié est basé sur l'intégration de sons harmoniques plus aigus, suivant le système de l'« *extended just intonation* » de Ben Johnston, mais est ici mélangé à l'intonation en partie tempérée du tympanon. En limitant autant que possible le principe harmonique, l'oreille se concentre sur les subtils événements microtonaux de l'écriture horizontale. La production du son caractéristique des trois instruments, pincés ou frappés, induit par la triple superposition une série dense d'attaques de cordes. Le registre aigu en liaison avec les oscillations microtonales et les sons percussifs évoquent un courant sonore insistant, crépitant, presque étrange. La compositrice le compare à l'activité effervescente de la fourmi primitive et sa capacité presque brutale à s'imposer.

## Biographie

Karola Obermüller compose une musique à la recherche de l'inconnu, posant des couches successives d'un matériau obscur enfoui profondément sous une surface parfois somptueuse, parfois survoltée d'énergie rythmique, et décrite par le New York Times comme une « musique hypercinétique ».

Ce langage musical unique est né de collages sonores réalisés par Karola enfant sur un appareil radiocassette, puis s'est développé lors de ses études de composition à Nuremberg, Sarrebruck et au Mozarteum Salzburg. Son sens du rythme et de la forme a été bouleversé à jamais par l'étude de la musique carnatic et hindoustanique à Chennai et Delhi en Inde. Son doctorat à l'Université de Harvard l'a menée aux États-Unis où elle occupe désormais un poste de professeur à l'Université du Nouveau-Mexique. Elle vit et travaille également en Europe, où elle a été invitée au ZKM Karlsruhe, à la Deutsche Akademie de Rome Casa Baldi, au Centro Tedesco di Studi Veneziani, à l'Akademie Schloss Solitude et à l'IRCAM (Paris).

Sa musique, souvent politique, toujours dramatique, comprend des opéras composés pour le Staatstheater de Nuremberg, le Theater Bielefeld, le Theater Bonn et « Musik der Jahrhunderte » à Stuttgart. Les juxtapositions émotionnelles de l'histoire suspendue dans une architecture en tableaux que l'on trouve dans ses opéras s'entendent aussi dans ses œuvres de concert. Parmi ces dernières, citons des commandes de la fondation Ernst von Siemens Music, du National Endowment for the Arts, de la fondation Fromm Music, de New Music USA, de plusieurs stations de radio ainsi que de nombreux solistes et ensembles.

karolaobermueller.net

# Karola Obermüller (\*1977)

76:37

- 1 **Untergegangen der Mond** (2008/2017) 12:33  
Sapphische Strophen für Countertenor/Bass und Ensemble  
Kai Wessel, Countertenor/Bass  
Ensemble Musikfabrik: Helen Bledsoe, Flöte · Carl Rosman, Klarinette · Dirk Rothbrust, Schlagwerk · Benjamin Kobler, Klavier · Hannah Weirich, Violine · Axel Porath, Viola · Dirk Wietheger, Violoncello  
Leitung: Warwick Stengårds
- 2 **Myrmecia** (2015/2016) 9:08  
für Gitarre, Harfe und amerikanisches Hackbrett (Dulcimer)  
Daniel Lippel, Gitarre · Nuiko Wadden, Harfe · Nathan Davis, Dulcimer  
Mitglieder des International Contemporary Ensemble
- 3 **Pulstastung I** (2011) 2:22  
für Klavier  
Emanuele Arciuli, Klavier
- 4 **Pulstastung II** (2014/2015) 4:26  
für Klavier  
Emanuele Arciuli, Klavier
- 5 **mass:distance:time** (2010/2016) 6:34  
für sechs Stimmen  
Neue Vocalsolisten Stuttgart: Johanna Zimmer, Sopran · Susanne Leitz-Lorey, Sopran · Truike van der Poel, Mezzosopran · Martin Nagy, Tenor · Guillermo Anzorena, Bariton · Andreas Fischer, Bass

## ...silbern. (2008/2011)

Sapphische Strophen für Bassflöte solo

Camilla Hoitenga, Bassflöte

6:05

- 6 **Eros** 0:39
- 7 **leuchtend** 0:50
- 8 **fallend** 0:52
- 9 **...doch ich** 2:12
- 10 **silbern.** 1:32
- 11 **Pulstastung III** (2015–2017) 10:00  
für Klavier  
Emanuele Arciuli, Klavier
- 12 **Nichts Fetttes nichts Süßes.** (2015) 6:28  
für Altflöte, Klarinette, Schlagwerk, Klavier und Violoncello  
Ensemble Phorminx: Angelika Bender, Altflöte · Thomas Löffler, Klarinette · Bernd Mallasch, Schlagwerk · Pavlos Antoniadis, Klavier · Wolfgang Lessing, Violoncello

13 **reflejos distantes (2006)** 4:59  
für Bassflöte, Bassklarinetten, Violine und Violoncello

Ensemble Phorminx: Angelika Bender, Bassflöte · Thomas Löffler, Bassklarinetten · Alwyn Tomas Westbrooke, Violine · Wolfgang Lessing, Violoncello

14 **coiling and swaying (2014/2015)** 12:38  
für 18 Instrumente

Ensemble Modern: Dietmar Wiesner, Flöte · Christian Hommel, Oboe · Jaan Bossier, Klarinette · Johannes Schwarz, Fagott · Saar Berger, Horn · Valentin Garvie, Sava Stoianov, Trompete · Mikael Rudolfsson, Posaune · Ueli Wiget, Jürgen Kruse, Klavier · Rumi Ogawa, Rainer Römer, Schlagwerk · Jagdish Mistry, Giorgos Panagiotidis, Violine · Megumi Kasakawa, Viola · Eva Böcker, Michael M. Kasper, Violoncello · Paul Cannon, Kontrabass  
Leitung: Johannes Kalitzke



edition  
zeitgenössische **musik**

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden EDITION die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

[www.musikrat.de/edition](http://www.musikrat.de/edition)



*The CD-series EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK  
is a project of the German Music Council.*

*All the following composers have been portrayed*

Ondřej Adámek · WER 6419 2  
 Luís Antunes Pena · WER 6416 2  
 Carola Bauckholt · WER 6538 2  
 Jörg Birkenkötter · WER 6536 2  
 Annesley Black · WER 6590 2  
 Achim Bornhöft · WER 6577 2  
 Johannes Boris Borowski · WER 6412 2  
 Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2  
 Sebastian Claren · WER 6567 2  
 Michael Denhoff · WER 6514 2  
 Milica Djordjević · WER 6422 2  
 Andreas Dohmen · WER 6568 2  
 Moritz Eggert · WER 6543 2  
 Dietrich Eichmann · WER 6550 2  
 Reinhard Febel · WER 60502-50  
 Orm Finnendahl · WER 6562 2  
 Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2  
 Burkhard Friedrich · WER 6554 2  
 Evan Gardner · WER 6423 2  
 Lutz Glandien · WER 6529 2  
 Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2  
 Peter Michael Hamel · WER 6520 2  
 Karin Haußmann · WER 6558 2  
 Markus Hechtle · WER 6570 2  
 Carsten Hennig · WER 6565 2  
 Arnulf Herrmann · WER 6576 2  
 Detlef Heusinger · WER 6531 2  
 York Höller · WER 6515 2  
 Adriana Hölszky · WER 6511 2  
 Klaus K. Hübler · WER 6524 2  
 Leopold Hurt · WER 6410 2  
 Márton Illés · WER 6584 2  
 Jamilia Jazyzbekova · WER 6583 2  
 Jens Joneleit · WER 6566 2  
 Johannes Kalitzke · WER 6512 2  
 Gordon Kampe · WER 6581 2  
 Marina Khorkova · WER 6418 2  
 Malika Kishino · WER 6411 2  
 Juliane Klein · WER 6559 2  
 Ernst August Klötzke · WER 6552 2  
 Babette Koblenz · WER 6508 2

Sven-Ingo Koch · WER 6573 2  
 Steffen Krebber · WER 6420 2  
 Joachim Krebs · WER 6526 2  
 Johannes Kreidler · WER 6413 2  
 Claus Kühnl · WER 6525 2  
 Ulrich Leyendecker · WER 60507-50  
 Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2  
 Jörg Mainka · WER 6557 2  
 Philipp Maintz · WER 6589 2  
 Elena Mendoza · WER 6580 2  
 Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2  
 Detlef Müller-Siemens · WER 60503-50  
 Jan Müller-Wieland · WER 6535 2  
 Isabel Mundry · WER 6542 2  
 Sarah Nemtsov · WER 6585 2  
 Sergej Newski · WER 6587 2  
 Karola Obermüller · WER 6424 2  
 Matthias Ockert · WER 6588 2  
 Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2  
 Helmut Oehring · WER 6534 2  
 Erik Oña · WER 6563 2  
 Michael Pelzel · WER 6415 2  
 Matthias Pintscher · WER 6553 2  
 Anton Plate · WER 60501-50  
 Robert HP Platz · WER 6521 2  
 Enno Poppe · WER 6564 2  
 Bernfried E.G. Pröve · WER 6544 2  
 Andreas F. Raseghi · WER 6533 2  
 Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2  
 Peter Ruzicka · WER 6518 2  
 Steffen Schleiermacher · WER 6530 2

Annette Schlünz · WER 6539 2  
 Tobias PM Schneid · WER 6560 2  
 Oliver Schneller · WER 6579 2  
 Martin Schüttler · WER 6575 2  
 Jay Schwartz · WER 6572 2  
 Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50  
 Hannes Seidl · WER 6574 2  
 Charlotte Seither · WER 6548 2  
 Daniel Smutny · WER 6586 2  
 Mathias Spahlinger · WER 6513 2  
 Gerhard Stäbler · WER 6516 2  
 Volker Staub · WER 6545 2  
 Christoph Staude · WER 6546 2  
 Günter Steinke · WER 6541 2  
 Thomas Stiegler · WER 6561 2  
 Sebastian Stier · WER 6569 2  
 Ulrich Stranz · WER 6519 2  
 Lisa Streich · WER 6425 2  
 Jagoda Szymtka · WER 6414 2  
 Hans Thomalla · WER 6571 2  
 Jakob Ullmann · WER 6532 2  
 Caspar Johannes Walter · WER 6537 2  
 André Werner · WER 6540 2  
 Jörg Widmann · WER 6555 2  
 Heinz Winbeck · WER 6509 2  
 Stephan Winkler · WER 6556 2  
 Helmut Zapf · WER 6528 2  
 Fredrik Zeller · WER 6551 2  
 Walter Zimmermann · WER 6510 2  
 Vito Žuraj · WER 6417 2

*... to be continued ...*

## Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn  
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2011): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Baukholt · Titus Engel · Hans-Peter Jahn · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Dagmar Sikorski · Dr. Friedrich Spangemacher  
Projektleitung: Olaf Wegener  
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1, 6–10: Koproduktionen von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 28.–30. Juni 2017 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Gunther Rose · Tontechniker: Lew-Lyn Rectenwald  
2: Produktion von Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 14. Februar 2017 · Studio Oktaven Audio, Mount Vernon, New York · Tonmeister: Ryan Streber · Toningenieur: Michael Quick · Schnitt: Peter Gilbert · *Myrmecia* ist ein Kompositionsauftrag des International Contemporary Ensemble's First Page program  
3, 4, 11: Produktion von Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 9. Januar 2018 · Baroque Hall, SMC Records, Ivrea, Italien · Tonmeister, Schnitt und Mastering: Mario Bertodo  
5: Koproduktion von Südwestrundfunk, Musik der Jahrhunderte und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 5. Juli 2017 · Böblinger Stadtkirche · Produzenten: Björn Gottstein, Christine Fischer · Tonmeister: Roland Rublé · Technik: Doris Hauser  
12, 13: Koproduktion von BR-KLASSIK und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 18. April und 20. Juni 2016 · Erlanger Musikinstitut · Produzent: Thorsten Preuß · Tonmeister: Lutz Wildner · Toningenieur: Bastian Schick · Tontechniker: Thomas Hirschberg, Wolfgang Harrer  
14: Koproduktion von RTV Slovenija und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 11.–12. März 2015 · Studio 26 Radio Slovenija, Ljubljana · Produzent: Žiga Stanič · Toningenieur: Miran Kazafura · Schnitt und Mastering: Klemen Veber

Noten: © Karola Obermüller  
Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt  
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autor: Volker Blumenthaler · Translation: Dr. J. Bradford Robinson · Traduction: ECHOO Konferenzdolmetschen  
Redaktion: Sina Miranda

Bildmotive: Ansichten der Plastik „Brautentführung“ © Antje Jakob  
Porträtfoto Karola Obermüller: © Tom Hayes  
Grafisches Konzept: HJ. Kropp  
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Wiesbaden  
© + © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany  
Manufactured and printed in Germany  
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany  
service@wergo.de · www.wergo.de

## DANK

- meinem Partner Peter für so derartig Vieles, dass es hier nicht hinpasst
- meinen Kindern Samuel und Emma für die tägliche Dosis Glück und Lachen
- meinen Eltern für die bedingungslose Unterstützung und den Glauben an mich
- meinen Schwestern für immer neue Anregungen und Albernheiten
- meinen Eltern und Schwiegereltern fürs liebevolle „grandparenting“
- Sina und Eva vom Deutschen Musikrat für die viele Arbeit, die sie mit mir hatten, die CD-Geburtshilfe und die Erfüllung so vieler Wünsche
- Volker für die künstlerische Begleitung und den wunderbaren Text
- Antje für die menschlichen und tierischen Tonwesen, die unter ihren Händen erwachen
- allen MusikerInnen auf dieser CD für ihre grandiose Arbeit, Hingabe und Überzeugung
- allen Aufnahme-Teams und Rundfunkanstalten für den erstklassigen Ton
- der University of New Mexico für die finanzielle Unterstützung meiner Reisen nach Europa
- meinem Schwager Tom Hayes fürs schöne Porträtfoto
- dem Deutschen Musikrat und WERGO für die Ermöglichung dieser CD

Karola Obermüller