

Katalog

Empfohlene Orchesterwerke von Komponisten aus der

edition
zeitgenössische**musik**
■ ■ ■ ■

Inhalt

(Sortierung nach Erscheinungsdatum der CDs)

Lisa Streich – SEGEL (2017).....	2
Evan Gardner – Scandinavian Knitting (2010/2012)	4
Ondřej Adámek – Polednice (2013).....	6
Ondřej Adámek – Dusty Rusty Hush (2007).....	8
Ondřej Adámek – Endless Steps (2008).....	9
Ondřej Adámek – Nôise (2009)	11
Vito Žuraj – Hawk-eye (2014).....	13
Vito Žuraj – Changeover (2011)	14
Johannes Boris Borowski – Klavierkonzert (2010/2011)	16
Malika Kishino – Du firmament (2001/2002)	18
Leopold Hurt – Seuring Schalter (2011/2012).....	20
Annesley Black – misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform (2011/2012)	22
Philipp Maintz – wenn steine sich gen himmel stauen (2011/2012)	24
Daniel Smutny – Symphonie Nr. 1 (2011).....	26
Samir Odeh-Tamimi – shira – shir (2006).....	29
Samir Odeh-Tamimi – Gdadrója (2004/2005).....	31
Gordon Kampe – High-Noon: Moskitos (2003/2006)	32
Jay Schwartz – Music for Orchestra (2005).....	34
Sven-Ingo Koch – Und.Weit.Flog. (2001-2002/2005).....	36
Andreas Dohmen – tempo giusto (2002/2003)	38
Andreas Dohmen – Musik für Gerhard Richter (1999/2000)	40
Carsten Hennig – Massen (2005).....	42
Carsten Hennig – synonym (2000)	44

Lisa Streich – SEGEL

(2017)

Dauer: 12‘

Verlag: Svensk Musik (<https://www.svenskmusik.org/en/works/segel-96236>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/pieta-no375348.html?_SID=U

Besetzung:

- 3 Flöten (1. Piccolo, 2. auch Piccolo, 3. auch Bassflöte)
- 2 Oboen
- Englisch Horn
- 3 Klarinetten in B
- 2 Fagott
- Kontrafagott
- 6 Hörner in F
- 4 Trompeten in C (1. und 2. auch Piccolo-Trompete)
- 3 Posaunen (3. Bassposaune)
- Tuba
- Harfe
- Klavier
- 5 Schlagzeuger (5 Peitschen, 5 Eierschneider, 2 Pauken, Vibraphon, große Trommel, 2 Sets Plattenglocken, Triangel)
- 16.14.12.10.8

Beschreibung:

SEGEL für Orchester (2016-17) verlangt dreifache Holz- und vierfache Blechbläserbesetzung, sechs Hörner, fünf Schlagzeuger, Klavier, Harfe und fünfzig Streicher. Der große Apparat erscheint jedoch zunächst klanglich dematerialisiert als Schatten seiner selbst. Die Spielweisen bewegen sich an der unteren Hörschwelle, fluktuieren, bleiben schemenhaft, unkörperlich, flüchtig. Zu Beginn spielen die Streicher teilweise 30-stimmig verteilt im Vierteltonraum Ordinario, mit Bogenholz, Flageolett und sul tasto. Zudem werden die Töne je nach Angabe ♀ oder ♂ von den Musikerinnen bzw. Musikern leise mitgesummt. Es entsteht ein gläserner, ephemerer Zustand, in dem nichts wirklich, aber alles möglich erscheint. Die notierten Töne zog Streich aus Aufnahmen von Gregorianik, armenischen Priestern, französischen Mönchen und russisch-orthodoxen Schwestern, deren schwankende Intonation und Balance sie reizten.¹ Als extremer Kontrast zum hauchzarten Chor des Orchesters lassen die fünf Perkussionisten zu jedem Tonwechsel *fff* aus verschiedenen Richtungen eine Peitsche knallen. In Verbindung mit ruhig schleppenden Vierteln und dem Titel *KREUZ* des Anfangsabschnitts – worauf auch die gekreuzte Balkenkonstruktion eines Segels verweist – könnte man an das Peitschen auf Haut und das Nageln in Fleisch auf dem Hügel Golgata denken. Der zweite Abschnitt *SONNEN-TAU-NETZ* besteht aus spinnwebfeinen Klängen: col legno und *pppp*-Flageoletts, langsam auf der Saite verlagerten Tupfern der Spanschraube und minimaler Bogengeschwindigkeit kurz vor dem Erstarren. Diese Kammermusik des Orchesters endet im Solo arco saltando perpetuo eines einzelnen Cellisten. In Abschnitt drei *FLÜ-*

¹ Gerardo Scheige, *Chor der Instrumente: Lisa Streichs neues Orchesterwerk „SEGEL“* (2017), in: NZfM, 178. Jg., Heft 4, 2017, S. 54f.

GELGESTALTEN lässt der Dirigent die Stimmgruppen nacheinander ein- und aussetzen, an- und abschwellen: energetische Triller, Akkorde, Blas- und Reibegeräusche, sanftes Finger-Tippen auf den Saiten. Bisweilen fährt diese hör- und sichtbare Choreografie rasch kreuz und quer durch das ganze Orchester. Hauch um Hauch scheinen Engelsfittiche durch den Saal zu schweifen. Doch die Magie entbehrt nicht der Ironie, klirren doch auch Eierschneider und kaum hörbar ein Walzer aus Streichs Ensemblestück *ÄLV ALV ALVA* (2012) durchs taumelnde Getöse der großen Masse.

Im vierten Abschnitt *GEBET* dehnen die spielenden und summenden Streicher die regelmäßigen Viertel des Anfangs zu ganztaktigen Klangkomplexen. Den fünften Abschnitt *GLEICHZEITIG* hämmert das gesamte Orchester unvermutet *ff* mit vierteltönig auf- und absteigenden Pulsationen in stechendem Gleichschritt, jedoch im 3/4-Takt des durchscheinenden Walzers. Der sechste Abschnitt *TRINITAS* greift letztmalig die zarte Streichersphäre des ersten und vierten Abschnitts auf, nun zu größtmöglicher Ruhe verlangsamt. Bei minimaler Bogengeschwindigkeit 0,5 benötigen die Streicher für einen einzigen Abstrich etwa eine Minute. Gesummt wird nur noch von den Frauen im Orchester. Das fragile Geschehen balanciert auf der Schwelle von noch nicht und nicht mehr Klang. Statt wie im vorherigen Abschnitt kraftvoll Schlag auf Schlag voran zu rudern, segelt das Orchester nun – seiner Klangkörperlichkeit vollends entledigt – in anderen Gefilden.

Rainer Nonnemann

Biographie der Komponistin:

Lisa Streich, geboren 1985 in Norra Råda/Schweden, studierte Komposition und Orgel in Berlin, Stockholm, Salzburg, Paris und Köln u.a. bei Johannes Schöllhorn, Adriana Hölszky, Mauro Lanza und Margareta Hürholz. Meisterkurse bei Chaya Czernowin, Steven Kazuo Takasugi und Daniel Roth rundeten ihre musikalische Ausbildung ab. Ihre Musik wurde u.a. vom Quatuor Diotima, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, ensemble recherche, Nouvel Ensemble Moderne und dem Eric Ericson Kammarkör aufgeführt, u.a. beim LUCERNE FESTIVAL, MATA New York, Tzliil Meudcan Tel Aviv, IRCAM Paris, Ultraschall Berlin, Forum Montréal und dem Hohen Dom zu Köln. Streich erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Busoni Förderpreis der Akademie der Künste, das Aufenthaltsstipendium an der Cité Internationale des Arts Paris, den Orchesterpreis des Anne-Sophie Mutter Fonds, den Villa Massimo Rom-Preis der Deutschen Bundesregierung sowie den Komponistenpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Kontakt zur Komponistin:

mail@lisastreich.se

Evan Gardner – Scandinavian Knitting

(2010/2012)

Dauer: 15'

Verlag: Eigenverlag (<https://www.evanguardner.com/composition/scandinavian-knitting>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/gunfighter-nation-no368511.html?_SID=U

Besetzung:

- Piccolo, 2 Flöten
- 3 Oboen (3. auch Englisch Horn)
- 2 Klarinetten, Bassklarinette
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen (3. Bassposaune)
- Tuba
- Harfe
- Klavier
- Pauken (mit tibetanischer Gebetsschale und Crash-Becken), 3 Schlagzeuger (3 Tamtams [groß, mittel, klein], Röhrenglocken über Wassereimer, hängendes Porzellan, Schmirgelpapier, Holz-Bongos, 2 Sets Krotales, Xylophon, hängendes Sizzle-Becken, Waterphon, kleine Trommel, Vibraslap, Vibraphon, Bongo Trommel, 5 Tomtoms, 2 hängende Becken, 2 Triangel [groß, mittel], große Trommel, Marimbaphon, Donnerblech, Glockenspiel)
- 12.10.8.6.4

Beschreibung:

Scandinavian Knitting. Dieses Stück lässt auf zwei sehr unterschiedliche Arten aus Klängen Bilder entstehen: mithilfe des spätromantischen Kompositionsstils des „Stimmungsbilds“, den Richard Strauss Ende des 19. Jahrhunderts prägte, und mit einer moderneren Interpretation des Malens mit Klängen, die Morton Feldman in den 1960er Jahren entwickelte. *Scandinavian Knitting* vereint beide Stile und ist somit ein programmatisches Stück, das gleichwohl eingebettet ist in abstraktes musikalisches Material und musikalische Funktionen. Ausgehend von traditionellen Strickmustern, wiederholen und verflechten sich die orchestrale Strukturen und Formen wie ein handgemachter Norwegerpullover, der auf links gedreht ist.

Evan Gardner

Biographie des Komponisten:

Evan Gardner studierte Komposition am Oberlin Conservatory of Music und an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo und ging 2006 als Stipendiat der RWE Musikstiftung nach Berlin, um sein Studium bei Fabien Lévy fortzusetzen. 2007 absolvierte er seinen Masterabschluss bei Matthias Pintscher an der Hochschule für Musik und Theater München. 2014 gründete er zusammen mit dem Regisseur Michael Höppner *Opera Lab Berlin*, ein Kollektiv für experimentelles Musiktheater, das inzwischen auf mehrere erfolgreiche Produktionen zurückblicken kann.

2010/11 war Gardner Stipendiat der Akademie Musiktheater Heute der Deutschen Bank; 2012/13 lebte und arbeitete er in der Stuttgarter Akademie Schloss Solitude. 2015 verbrachte er eine Residenz im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg.

Gardner gewann prestigereiche Kompositionswettbewerbe wie das Tremplin-Projekt des Ensemble intercontemporain (2008), die Staubach Honoraria der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt (2010) und den Kompositionswettbewerb „Neue Szenen“ der Deutschen Oper Berlin (2012), mit dem ein Kompositionsauftrag für *Die Unterhändlerin* einherging.

Gardners Werke wurden von namhaften Orchestern, Ensembles und Solisten (ur)aufgeführt, darunter das Niederländische Radiokammerorchester, Stuttgarter Neue Vocalsolisten, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, JACK Quartet, Arditti Quartet, Ensemble Contrechamps, Bergen Philharmonic Orchestra, Norwegisches Rundfunkorchester, Marino Formenti und Opera Lab Berlin.

Kontakt zum Komponisten:

evangardner@hotmail.com

Ondřej Adámek – Polednice

(2013)

Dauer: 20‘

Verlag: Gérard Billaudot

(<https://www.billaudot.com/de/catalog.php?cs=1&dox=Ondrej%20Adamek>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/koerper-und-seele-no347540.html?_SID=U

Besetzung:

- gemischter Chor (32 Stimmen)
- 2 Flöten
- 2 Oboen
- 2 Klarinetten
- 2 Fagotte
- 4 Hörner
- 2 Trompeten
- 2 Posaunen
- Tuba
- Harfe
- Klavier
- Pauken, 3 Schlagzeuger
- Streicher

Beschreibung:

Polednice geht auf Karel Jaromír Erbens tschechische Ballade Die Mittagshexe zurück, die von Antonín Dvořak als spätromantische sinfonische Dichtung verarbeitet wurde. Bei Adámek ist die musikalische Umsetzung allerdings kein erzählerisches Klanggemälde mehr, sondern hebt an mit pfeifendem Schreien, dessen Identität so einfach nicht auszumachen ist. Das Balladeske, Liedhafte der literarischen Vorlage weicht dem Klangbild des Nichtgehören, in dem die tschechische Sprache zusammen mit dem Orchester wie ein Poltergeist klopft, stöhnt und ächzt.

Bernd Künzig

1. part: A mother cooks lunch; her child cries. The mother becomes increasingly angry and shouts at the child. It does not get quiet, the mother pretends she is calling Polednice (Noon Witch) to take it away. Polednice opens slightly the door.

2. part: Polednice creeps silently like a shadow; a small, brown voice like a tempest: "Give me the child!!!!" The mother cries: „Lord forgive the sins to a sinner!“ Hypnotised, the mother grabs her child and faints.

3. part: Listen, the bell strikes noon! The returning father finds his wife unconscious with the dead child in her arms.

I freeze the word "bell" (in Czech zvon, say: zzzzzzzvon n n n n n) and use some words from the previous part of the text as we are in the "present moment" but also in the memories of "the past". The sound of the bell accompanies the soul of the child traveling in heaven.

Writing the score, I realised that I might have a deeper relation with Polednice. When I was a child, I learned Erben's ballade by heart. My mother would scare me with an invention of a horrible Yellow Witch (that I would for many years see in my dreams) in order to teach me not to open the door to strangers or not to play with the airshaft window. When my mother felt anxious about me, she hugged me or held my hand so strongly, that I felt pain.

Ondřej Adámek

Biographie des Komponisten:

- 10: beginnt Klavier zu spielen, erste Kompositionsskizzen
- 12: beginnt Orgel und Horn zu spielen und zu malen
- 14: entdeckt Jazzmusik, spielt E-Gitarre, tritt ins Prager Konservatorium ein
- 15: Faszination für die Musik anderer Kulturen; spielt Flöte und Schlagzeug, nimmt Gesangsunterricht
- 18: Aufnahme in die Musikakademie Prag (Marek Kopelent); arbeitet mit Tänzern und Choreografen; kombiniert in Percussion-Setups traditionelles Schlagwerk mit *objets trouvés*; entdeckt das präparierte Klavier, Ligeti, Scelsi, Göbbels, Minimalismus, Martin Smolka und das Agon Ensemble
- 20: zieht nach Paris, studiert am CNSM; lernt die elektroakustische Musik (Luis Naón) und die Spektralmusik kennen; schreibt erste akusmatische Stücke; Stimmimprovisationen (Guy Reibel)
- 21: reist nach Afrika; arbeitet mit Tänzern und Choreografen (Opiyo Okach, Gaara Company, Produktion *Abila*).
- 22: erste Stücke für Instrumentalensemble und Elektronik (Marco Stroppa); studiert Orchestrierung (Marc-André Dalbavie)
- 25: erste Auftragswerke; schreibt Orchesterstücke („Composer Project“ mit Pierre Boulez und der Lucerne Festival Academy)
- 27: Aufenthalt in Japan (Villa Kujoyama); lernt Nō-Theater, Bunraku und die rituellen Gesänge der Zen-Buddhisten kennen; arbeitet anschließend an verschiedenen Projekten, die vom japanischen Gesang inspiriert sind (*Ça tourne ça bloque, Nôise, Imademo, Karakuri*)
- 29: Aufenthalt in Madrid (Casa de Velázquez); entdeckt den Flamenco (2. Streichquartett *Lo que no' contamo*); knüpft Kontakte zu bildenden Künstlern
- 31: zieht nach Berlin (DAAD-Stipendium); erfindet und entwickelt die Airmachine; lernt den Künstler und Dichter Sjón kennen
- 32: schreibt Musiktheaterwerke (*Spielwerk, Le Dîner* mit der Malerin Charlotte Guibé, *Kameny*); arbeitet mit Videos
- 33: dirigiert das Orchestre National de Lille und KNM Berlin
- 34: erster Aufenthalt in Indien; lernt den Hinduismus nach Nithyananda (erleuchteter Meister) kennen, komponiert *Polednice* und *Körper und Seele*
- 36: Aufenthalt an der Villa Medici; schreibt seine erste Oper *7 stones*; dirigiert das Ensemble Modern; entwickelt die Airmachine 2
- 37: Aufenthalt in Barcelona, unterrichtet an der ESMUC; komponiert Violinkonzert für Isabelle Faust; Ausstellungen und Konzerte mit den Airmachines (mit Carol Jimenez)

Kontakt zum Komponisten:

adamekcomposer@gmail.com

Ondřej Adámek – Dusty Rusty Hush

(2007)

Dauer: 22'

Verlag: Gérard Billaudot

(<https://www.billaudot.com/de/catalog.php?cs=1&dox=Ondrej%20Adamek>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/koerper-und-seele-no347540.html?_SID=U

Besetzung:

- 3 Flöten (3. auch Piccolo)
- 2 Oboen (1. auch Vogellockpfeife Eichelhäher, 3. auch Englisch Horn)
- 2 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette)
- Kontrabassklarinetten
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen (3. Bassposaune mit D-Ventil)
- Kontrabasstuba (auch Vogellockpfeife Teichralle)
- Harfe
- 4 Schlagzeuger (Windmaschine, 6 Pauken, 4 Türkische Becken, Balinesischer oder Thailändischer Gong, kleines Tamtam, 2 Donnerbleche, Metallfeder, 2 kleine Trommeln, 2 China-Becken, 2 Hi-Hat, Waldteufel, Xylophon, steigender Peking Oper-Gong, 2 Ambosse, Splash-Becken, Sizzle-Becken, 2 Mukubio [Holzblock], 3 Kolbenflöten, 7 Cowbells, 3 Metalldosen, Becken, große Trommel)
- Mindestens 9.7.5.4.3 (Kontrabässe mit 5 Saiten)

Beschreibung:

Dusty Rusty Hush ist eine „Etude de bruit“, in der sich der Ort der Uraufführung – ein stillgelegtes brandenburgisches Stahlwerk – eingeschrieben hat. Es geht darin vollständig um die Geräuschebene mechanischer Maschinenabläufe mit all ihren Bewegungen, Momenten des Stillstands, des in Fahrt Kommens, des Staccatos und der Repetitionen. „Mich interessiert die Beziehung zwischen dem Puls, der Trance und dem Ritual nicht weniger als die mechanisch wiederholte Arbeit und ebenso die mechanische Seite der Maschine. Ich bin von Robotern und Automaten fasziniert, besonders von ihren mechanischen Vorfahren“ Anders als vergleichbare Maschinenstücke der Musikgeschichte, wie Arthur Honeggers *Pacific 231* oder Alexander Mossolows *Eisengießerei*, ist Adámeks Komposition kein Klangbild mehr, sondern das Orchester ist selbst eine Maschine und eine akustische Einzeichnung im Raum. „Bei *Dusty Rusty Hush* habe ich lange Zeit die Klanggesten des Orchesters und auch die Form gezeichnet. Meine Zeichnungen können wie Landschaften mit Bergen oder wie eine Stadtlandschaft mit Wolkenkratzern aussehen.“

Bernd Künzig

Zu diesem Stück wurde ich durch meinen Aufenthalt in einem riesigen stillgelegten Stahlwerk in Brandenburg inspiriert. Durch die Abwesenheit der einstmals lauten Geräuschkulisse hatte

die absolute Stille dieses Ortes eine eminente Präsenz. Die Brutalität des plötzlichen Stoppens der Arbeit war deutlich spürbar. In *Dusty Rusty Hush* versuche ich, alle Kräfte des Orchesters zu mobilisieren, um gegen diese Stille anzukämpfen: Blechbläser und Schlagzeug setzen sich vereint in Blöcken, Akkorden und Clustern zur Wehr. Große Maschinen setzen sich in Bewegung, treten in Dialog zueinander, überbieten sich mit der Geschwindigkeit ihrer Umdrehungen. Diese Motorik stoppt dann plötzlich. Die riesigen Maschinen werden zu unbeweglichen Skulpturen, eine bedrückende Stille stellt sich ein. Sie ist so energiegeladen, dass sie zu einem Schrei wird.

Nach der Uraufführung sagte mir ein ehemaliger Arbeiter, meine Musik habe bei ihm etwas ausgelöst: Er habe buchstäblich denselben Geruch in der Nase wie zur Zeit, als das Stahlwerk noch Tag und Nacht in Betrieb war.

Ondřej Adámek

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 7.

Kontakt zum Komponisten:

adamekcomposer@gmail.com

Ondřej Adámek – Endless Steps

(2008)

Dauer: 15‘

Verlag: Gérard Billaudot

(<https://www.billaudot.com/de/catalog.php?cs=1&dox=Ondrej%20Adamek>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/koerper-und-seele-no347540.html?_SID=U

Besetzung:

- 3 Flöten (3. auch Piccolo)
- 3 Oboen (3. auch Englisch Horn)
- 3 Klarinetten (3. auch Es-Klarinette)
- Kontrabassklarinette
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen (3. Bassposaune)
- Kontrabasstuba
- Harfe
- Klavier

- 6 Schlagzeuger (Xylophon, Becken, 6 Polyblocks, 6 Pauken, 6 Wasserschüsseln, 6 Türkische Becken, 6 Cowbells, Krotales, Vibraphon, 25 chromatische Cowbells, Maracas, hoher fallender Peking Oper-Gong, Marimbaphon, kleine Trommel, Glockenspiel, 8 Polyblocks oder Tempelblocks, 2 Splash-Becken, große Trommel, 2 Balinesische Gongs, Mukubio [Holzblock])
- 16.14.12.10.8 (4 oder mehr Kontrabässe mit 5 Saiten)

Beschreibung:

Die Bewegungsideen und die Form von *Endless Steps* lassen sich im von Ondřej Adámek erwähnten Entstehungsprozess zeichnerisch und beispielhaft in Bezug auf M. C. Eschers Lithografie *Treppauf und Treppab* beschreiben, wenngleich das Stück selbst kein „Bild einer Ausstellung“ ist und es sich lediglich um eine parallele Bildfindung handelt. Auf einem Dach steigen Kapuzenfiguren auf einer linken Treppenseite hinauf und gleichzeitig auf der rechten hinab und bewegen sich dabei dennoch in einem unendlichen Kreislauf, der weder nach oben noch nach unten führt. Der optischen Paradoxie des Auf und Ab in Eschers Bild gleichen in *Endless Steps* die akustischen Bewegungsabläufe, in deren Zentrum Glissandostrukturen sich in nahezu endloser Vielfarbigkeit des Klangspektrums durch alle Orchestergruppen ziehen. „Über mehrere Monate hinweg habe ich Gesten des Fallens zu Papier gebracht, habe alle möglichen Arten des ‚Herunterfallens‘ eines Orchesterapparats notiert. Ich wollte einen Anstieg, ein Anwachsen erzeugen, das gleichzeitig abfällt und dabei ein maximales akustisches Durcheinander hervorruft.“ Wie in Eschers Grafik sind auch das Auf und Ab der Tonhöhenverläufe an verschiedenen Passagen gegenläufig, so dass der paradoxe Eindruck von Stillstand bei einem Höchstmaß an Bewegung entsteht und es endet, wie es begonnen hat. *Endless Steps* ist in der Tat ein musikalisches Perpetuum mobile nicht endender Musik: eine faszinierende Vorstellung einer universalen Musik, in der die Geräuschklänge nichts anderes mehr als der Fall sind.

Bernd Künzig

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 7.

Kontakt zum Komponisten:

adamekcomposer@gmail.com

Ondřej Adámek – Nôise

(2009)

Dauer: 25'

Verlag: Gérard Billaudot

(<https://www.billaudot.com/de/catalog.php?cs=1&dox=Ondrej%20Adamek>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/koerper-und-seele-no347540.html?_SID=U

Besetzung:

- 2 Flöten (1. auch Piccolo, Altflöte und Kolbenflöte; 2. auch Bassflöte und Kolbenflöte)
- 2 Oboen (1. auch Kolbenflöte, 2. auch Englisch Horn und Kolbenflöte)
- Klarinette (auch Es-Klarinette und Bassklarinette)
- Kontrabassklarinette (auch Bassklarinette)
- 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)
- 2 Hörner in F
- 2 Trompeten in C
- 2 Posaunen
- Kontrabasstuba (auch Vogellockpfeife Teichralle)
- Harfe
- Klavier
- 3 Schlagzeuger (3 Türkische Becken, 2 China-Becken, 2 Splash-Becken, 2 große Trommeln, 3 Flexaton, Krotales, Röhrenglocken, 3 Wasserbecken, Sirenen-Pfeife, 2 Metallplatten, 3 Ektar, Japanische Klangschale, Xylophon, 3 Pauken, 9 Cowbells, 2 Mukubio [Holzblock], Lion's roar, Dayan [kleine Tabla], Becken, 2 steigende Peking Oper-Gongs, fallender Peking Oper-Gong, 3 Balinesische Gongs, Schwirrh Holz, Hupe)
- 2.2.2.2.1 (Kontrabass mit 5 Saiten)

Beschreibung:

In **Nôise** – das schon im Titel die Spannung zwischen dem Nô-Theater und dem Geräusch (engl. noise) in sich trägt – werden mit dem Nô-Spiel, dem Bunraku und der Sutra der Mönche drei scheinbar nicht zusammengehörige Elemente der japanischen (Theater-)Kultur als „Bricolage“ verknüpft – bis hin zu einem nahezu absurden Zusammenschießen aller Elemente in einem „Remix“ genannten Schlussteil. „Beim Besuch des Nô-Theaters begann ich Instrumentenklänge zu hören: Der Hauptdarsteller klang wie ein Fagott. Dann entdeckte ich das Bunraku und war vollkommen fasziniert von diesem Puppentheater. Es gibt da einen Erzähler, der die Emotionen der Puppen überhöht. Die Puppen erwecken den Anschein, als seien sie real, ein wenig klein, aber sehr menschlich. Der Erzähler übersteigert das und wird von einer Shamisen begleitet, einem traditionellen japanischen Instrument mit drei Saiten. Das Nô-Spiel war etwas wirklich Altes und konserviert; das Bunraku ist viel lebendiger, lustiger, energischer und übertrieben. Dann waren da noch die Mönche, die jeden Tag in ihrem Tempel die Sutra singen. Es gibt Tempel in Kyoto, in denen die Mönche direkt neben einem Spielzeugladen ihre Sutras singen. Das Spielzeug gibt ein schreckliches elektronisches Geklingel von sich. Die Sutra kehrt immer wieder, aber jedes Mal in einem gleichmäßigen, unmerklichen Accelerando - wie unsere heutige Welt. Diese Elemente wollte ich alle in meinem Stück haben.“ *Nôise* ist ein zugespitztes Hör-Theater. Sichtbar ist nur die Konzertsituation

eines Ensembles europäischer Instrumente. Die spezifischen Traditionselemente des japanischen Theaters sind auf der rein akustischen Geräuschklangenebene zu erkennen und verstehbar. Einer sprachlichen Semantik bedarf es dabei nicht mehr. Dieses „Reich der Zeichen“ – wie Roland Barthes einst Japan und seine Kultur genannt hat – ist keines mehr der Bild-, sondern der Geräusch-Zeichen.

Bernd Künzig

I. Maske (Nō): Die japanische Stimme fasziniert mich. Ein japanischer Sänger macht keinen Hehl aus der physischen Anstrengung, die er aufbringen muss, um einen energiegeladenen Ton zu erzeugen. Ein Zittern seiner Stimme während der Aufführung ist ein vom Publikum gern in Kauf genommenes Zeichen seines Engagements. Dieses Zittern, das ich später bei der Komposition von Nōise verarbeitet habe, ist kein Vibrato im Sinne eines Ornaments, sondern wird als Ausdruck purer Energie empfunden.

II. Marionette (Bunraku): Beim Bunraku gibt es einen Erzähler, der gleichzeitig die Stimme der einzelnen Puppen ist. Durch seinen Gesang, seine Schreie, sein Lachen, sein Schluchzen füllt er den ganzen Saal mit purer Energie und haucht seinen Puppen Leben ein. Sein Begleiter auf dem Shamisen gibt vor jedem Einsatz einen Schrei ab, in seinen eigenen Körper hinein. Diese Praxis habe ich im zweiten Teil von Nōise aufgenommen: Hier ist es der Dirigent, der Anweisung hat seine Stimme zu benutzen.

III. Mantra (Mönche): In Kyoto lauschte ich oft den Gesängen der Mönche, deren lange Sutras langsam anfangen, um dann Stück für Stück schneller und gleichzeitig höher zu werden. Die Veränderung geschieht so langsam, dass man sie zunächst kaum bemerkt. So funktioniert auch der dritte Teil von Nōise, der gleichzeitig einen „Remix“ der Elemente der drei Teile darstellt.

Ondřej Adámek

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 7.

Kontakt zum Komponisten:

adamekcomposer@gmail.com

Vito Žuraj – Hawk-eye

(2014)

Dauer: 15'

Verlag: Edicije DSS

(<http://www.dss.si/editions/?action=showedition&mod=user&id=2732&lang=en>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/changeover-no334764.html?_SID=U

Besetzung:

- Horn Solo
- 2 Flöten (2. auch Piccolo)
- 2 Oboen
- 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinetten)
- 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)
- 4 Hörner
- 2 Trompeten
- 2 Posaunen
- Harfe
- 3 Schlagzeuger (2 Donnertrommeln, 12 Buckelgongs, 2 Sets Krotales [hoch + tief], 2 hängende Becken [klein + mittel], Tamtam, Vibraslap, Bass-Marimbaphon, große Trommel, 10 Woodblocks, Kalimba [Hugh Tracey Alto, scordatura])
- 10.8.6.4.2

Beschreibung:

In *Hawk-eye*, so Žuraj, „verdanke ich viel der Experimentierfreudigkeit von Saar Berger. Wir haben uns über die Geschichte des Horns unterhalten: Warum ist das Instrument so konstruiert, wie werden die Klänge erzeugt, was für einen geschichtlichen Bezug haben sie? Er hat mir auch viel vorgespielt, teils mit Dämpfern, die er selbst gebaut hat, und die daraus gewonnenen Klang- und Gesprächseindrücke flossen in meine Vorstellungen von den Rhythmen, Klangfarben, Tonhöhen und Bewegungsformen ein.“ Solcherart knüpft Žuraj an die für die Musikgeschichte prägenden Beziehungen zwischen Komponisten und Interpreten an, wie sie etwa Johannes Brahms mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld pflegte. Der Titel *Hawk-eye* rekurriert zumindest indirekt auf das Tennisspielen, handelt es sich bei dem „Falkenauge“ doch um ein technisches System zur Ballverfolgung im Sport, um strittige Situationen, etwa ob ein Ball im Aus war oder nicht, im Nachhinein zweifelsfrei klären zu können. Wie mit einem „Falkenauge“ wird auch das Horn in *Hawk-eye* im komplexen Geflecht der Stimmen und Klangflächen verfolgt: Wie es sich seinen Weg bahnt, Widerstände ausräumt, Verbindungen mit anderen Instrumenten aufnimmt, demonstrativ hervortritt, agitiert, lamentiert, ironisiert, mit skurrilen Gesten in den Bann zieht, um sich im nächsten Moment völlig entspannt – vorübergehend – klanglich aufsaugen zu lassen.

Egbert Hiller

Biographie des Komponisten:

Kraftvolle und minutiös ausgearbeitete Kompositionen, die häufig szenische Elemente und Raumklangkonzepte einbeziehen und den Musikern auf den Leib geschnitten sind, zeichnen den 1979 in Maribor geborenen Komponisten Vito Žuraj aus. Innerhalb kurzer Zeit setzten

sich seine Werke im Konzertsaal und bei wichtigen Festivals durch, interpretiert unter anderem vom New York Philharmonic Orchestra, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Ensemble Modern und dem RIAS Kammerchor. Vito Žuraj studierte Komposition bei Marko Mihevc in Ljubljana und führte seine Studien anschließend bei Lothar Voigtländer in Dresden und bei Wolfgang Rihm in Karlsruhe fort. Seine Erfahrung mit Technik und Ästhetik elektronischer Klangerzeugung, die er in einem Masterstudium in Musiktechnologie bei Thomas A. Troge sowie am ZKM Karlsruhe sammelte und in Kooperationen mit dem Experimentalstudio des SWR und dem IRCAM ausbaute, nutzt er inzwischen nicht nur für seine eigene kompositorische Arbeit: Seit 2015 ist er als Professor für Komposition und Musiktheorie an der Universität Ljubljana mit dem Aufbau eines Studios für elektronische Musik betraut; parallel dazu hat er einen Lehrauftrag in Karlsruhe inne.

Kontakt zum Komponisten:

info@vitozuraj.com

Vito Žuraj – Changeover

(2011)

Dauer: 16‘

Verlag: Edicije DSS

(<http://www.dss.si/editions/?action=showedition&mod=user&id=1921&lang=en>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/changeover-no334764.html?_SID=U

Besetzung:

Ensemble:

- Flöte (auch Piccolo und Bassflöte)
- Oboe (auch Englisch Horn)
- Klarinette (auch Kontrabassklarinette)
- Tenorsaxophon (auch Tubax)
- Fagott (auch Kontraforte)
- Horn in F
- 2 Trompeten in C (1. auch Piccolo-Trompete)
- Bassposaune
- 2.1.2.1 (Kontrabass mit 5 Saiten)

Orchester:

- 4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo)
- 4 Oboen (4. auch Englisch Horn)
- 4 Klarinetten (4. auch Bassklarinette)
- 4 Fagotte (4. auch Kontrafagott)
- 6 Hörner in F
- 4 Trompeten in C
- 4 Posaunen (4. Bassposaune)
- Tuba in F
- 2 Harfen
- 2 Klaviere
- 5 Schlagzeuger (12 Holzbalken, 12 Metallrohre, 12 Handtrommeln, 12 Woodblocks, 4 Holzboxen, 4 Donnerstrommeln, Bassvibraphon, Krotales, Bassmarimbaphon, Pauken, Tamtam)
- 16.14.12.10.8 (So viele Kontrabässe wie möglich mit 5 Saiten)

Beschreibung:

Ganz offen von biographischen Bezügen geprägt, ist **Changeover** für Ensemble und Orchester – ein Werk von 2011, das für das Kompositionsseminar des Ensemble Modern entstanden ist und für das Žuraj 2012 den Stuttgarter Kompositionspreis erhielt. Die Idee für *Changeover* ist unmittelbar vom Tennissport abgeleitet, den er selbst mit Begeisterung betreibt und der, in Klang transformiert, in eine Reihe seiner Werke Eingang fand. Der Titel bezeichnet den Seitenwechsel beim Tennis, wodurch die Spieler stets auch Perspektivwechseln im Hinblick auf Sonneneinstrahlung, Schattenbildung, Windrichtung und Publikumsreaktionen ausgesetzt sind. Diese Faktoren übertrug Žuraj auf das Spannungsverhältnis zwischen Geräuschen und fixen Tonhöhen, zwischen Solo, Unisono und Polyphonie, zwischen Passivität und aktiver Bewegung. In musikalische Elemente umgedeutet, projizierte er sie in einem weiteren Schritt auf konkrete mikrotonal eingefärbte Melodien, Rhythmen und Klangfarben. Das Tennisspielen wird zwar nicht tonmalerisch imitiert, die Klänge werden aber zwischen dem – im Raum verteilten – Ensemble und dem Orchester sehr wohl hin- und hergeworfen. Trotz Tennis bleibt *Changeover* dem Abstrakten verhaftet, wobei es dem Stück im Gegenzug ebenso wenig abzulauschen ist, dass Žuraj es mit dem von ihm generierten algorithmisch arbeitenden „Notationsassistenten“ schrieb, der für seine Musik seit 2010 wichtig ist. Die stringenten Strukturen und mathematischen Gesetzmäßigkeiten wirken im Inneren und beflügeln seine Klangfantasie, statt sie zu dämpfen oder zu fesseln.

Egbert Hiller

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 13.

Kontakt zum Komponisten:

info@vitozuraj.com

Johannes Boris Borowski – Klavierkonzert

(2010/2011)

Dauer: 31‘

Verlag: Boosey & Hawkes (<http://www.boosey.com/cr/music/Johannes-Boris-Borowski-Piano-Concerto/101206>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/fagottkonzert-wandlung-klavierkonzert-cherqui-no325175.html?_SID=U

Besetzung:

- Solo-Klavier
- 3 Flöten (2. auch Piccolo, 3. auch Altflöte)
- 2 Oboen
- Englisch Horn
- 3 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette, 3. auch Bassklarinette)
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen (3. Bassposaune)
- Basstuba
- Harfe
- Celesta
- 4 Schlagzeuger (2 Vibraphone, 2 Xylorimbass, Röhrenglocken, 2 antike Zimbeln, große Trommel, 2 kleine Trommeln, Tom-Tom, 2 Tenor-Drums, 4 Tamtam, 2 Becken, 6 China-Becken, Hi-hat, Sizzle-Becken, Triangel, große Stahlfeder, 2 Woodblocks, 2 Glass Chimes)
- 8.8.8.8.6

Beschreibung:

In der formalen Abfolge gibt sich das *Klavierkonzert* nur auf den ersten Blick klassizistisch: Die dreisätzig Anlage hat wenig mit einem typischen Beethoven-Klavierkonzert zu tun, wo ein langsamer Satz von zwei schnellen gerahmt wird. Wenn überhaupt bildet das langsamere Tempo des Schlusssatzes das Finale. Im Untertitel verzichtet Borowski schließlich auf die Bezeichnung „für Klavier und Orchester“. „Dies süße Wörtlein: und“ – wie es in Richard Wagners *Tristan und Isolde* heißt – bleibt ausgespart; um im Sinne der Wagnerschen „Handlung“ fortzufahren: „Doch das Wörtlein: und, wär es zerstört“. Vielleicht geht es in der Tat in diesem *Klavierkonzert* um das Zerstörte, zumindest Gestörte. Das Klavier tritt bis auf wenige kleindimensionierte Ausnahmen kaum solistisch in Erscheinung. Meist wird es in den Mantel des Orchesters gehüllt. Es geht also auch nicht um eine dialogische Beziehung des „concertare“, das Zusammenspielen ist eher sinfonisch verdichtet geprägt. Das hat Borowskis *Klavierkonzert* mit dem *Klavierkonzert Nr. 1* von Johannes Brahms gemeinsam. Was Brahms allerdings zu seiner Zeit zum Vorwurf gemacht wurde – die Dominanz des Sinfonischen gegenüber dem Konzertanten – wird in Borowskis Fortschreibung oder Anknüpfung zum bewussten Diskurs. In der Tat geht es um Sprachfindung. Das wird bereits am Anfang deutlich: Aus dem nur leise anhebenden, diffusen Es-Tremolo der Streicher, aus einer statischen Klangfläche tritt das Klavier mit rhythmisch differenzierten Repetitionen auf dem Ton Es her-

vor. Das solistische Instrument antwortet nicht, sondern versucht stotternd überhaupt eine musikalische Sprachgeste zu finden, die ihm dann Englischhorn, Klarinette und Fagott mit ihren Quintintervallen vorgeben. Aus diesem stotternden Anfang, der an die „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ im Sinne Heinrich von Kleists denken lässt, erwächst ein verdichtetes Geflecht, dessen Verfahrensweise an das Prinzip der Wucherung, der so genannten „Proliferation“ erinnert, wie sie im Werk von Pierre Boulez zur Anwendung gelangt. Das Übermaß des orchestralen Apparats in diesem *Klavierkonzert* mag vielleicht auch ein Reflex des großen Orchesterapparats in der nur zwei Jahre davor geschriebenen Orchesterkomposition *change* (2007/08) sein, die im Auftrag der Lucerne Festival Academy unter der Leitung von Pierre Boulez entstand.

In ihrem zyklischen Ablauf wird die dreisätzliche Folge von sich fast spiegelbildlich wiederholenden Klammerungen bestimmt: Der erste Satz öffnet auf dem Ton Es in den Streichern und endet auch mit diesem im Klavier. Am Beginn des zweiten Satzes steht ein tonloses Kratzgeräusch der Streicher, am Ende der geräuschhafte Wirbel einer kleinen Trommel. Der dritte Satz hebt mit einer Quintschichtung im Klavier an und schließt mit dem zweimal vom Klavier gespielten Sekundintervall F-Ges. Ein offenes Ende, das mehr einem Fragegestus entspricht, als einem wirklich stabilen zum Ende Gelangen. Reprisenartig wiederholen sich in diesem letzten Satz die Tonrepetitionen des Anfangs, als kehre das Stottern wieder, um das Sprachfindungsproblem eines (gelingenden) Konzertschreibens als selbstreferentielles Leitmotiv zu akzentuieren.

Bernd Künzig

Biographie des Komponisten:

Johannes Boris Borowski wurde 1979 in Hof geboren. Er studierte Komposition bei Hanspeter Kyburz in Berlin und Marco Stroppa in Paris sowie Musiktheorie bei Jörg Mainka in Berlin. Von 2007 bis 2013 unterrichtete er Tonsatz, Gehörbildung und Analyse an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, seit 2014 lehrt er dort Instrumentation.

Seine Kompositionen werden im In- und Ausland gespielt, darunter von bedeutenden Ensembles und Orchestern wie dem Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, International Contemporary Ensemble, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Chicago Symphony Orchestra, Lucerne Festival Academy Orchestra und geleitet von Dirigenten wie Pierre Boulez, Susanna Mälkki, George Benjamin, Péter Eötvös und Daniel Barenboim. Zu den wichtigsten Aufträgen der letzten Jahre zählten sein Orchesterstück *change* mit dem Lucerne Festival Academy Orchestra unter Pierre Boulez (2008) sowie das Ensemblestück *Mappe* mit dem Ensemble intercontemporain unter Susanna Mälkki (2010).

Seine Kompositionen wurden mehrfach ausgezeichnet, z.B. mit dem Hanns-Eisler-Preis Berlin und dem Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart. Borowski war u.a. Stipendiat an der Cité Internationale des Arts in Paris (2007), auf Schloss Wiepersdorf (2011) und Baldreit-Stipendiat in Baden-Baden (2012).

Malika Kishino – Du firmament

(2001/2002)

Dauer: 12‘

Verlag: Edizioni Suivi Zerboni (<https://de.schott-music.com/shop/du-firmament-no323126.html>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/irisation-no325174.html?_SID=U

Besetzung:

- 2 Flöten (2. auch Piccolo)
- 2 Oboen
- 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinetten und Es-Klarinette)
- 2 Fagotten (2. auch Kontrafagott)
- 2 Hörner in F
- 2 Trompeten in C
- 2 Posaunen
- Tuba
- Klavier
- Pauken, Schlagzeuger (Kuhglocke, 3 hängende Becken, Glockenspiel, Krotales, Xylophon, Glass Chimes, Röhrenglocken, Becken, Japanische Klangschale)
- 8.8.6.4.2

Beschreibung:

Zu den Werken, die sie noch während ihres Studiums in Lyon komponierte, gehört ihr erstes Orchesterstück *Du firmament*. „Damals bin ich oft von meiner Wohnung zum Gebäude des Conservatoire an der Saône entlanggegangen. Auf dem Hinweg erschien mir der Fluss wie ein transparenter Körper, auf dem das Licht tanzte, das aber auch bis in tiefere Schichten hineinleuchtete – eine Lichtsinfonie. Auf dem Rückweg erschien über dem Fluss der Reflex des Mondes.“ Im Gegensatz zu den klanglich spröderen, hochkonzentrierten Werken der letzten Jahre wirkt *Du firmament* nicht nur durch die größere Besetzung opulenter. Die französische Schule der klanganalytisch vorgehenden „Musique spectrale“ hinterließ in den frühen Stücken von Kishino deutliche Spuren: im Aufbau des harmonischen Spektrums um bestimmte Zentral- und Achsentöne, im starken Kontrast zwischen energetischer Anspannung und flächigem Ausschwingen (vor allem am Schluss des Stücks), in der polyphonen Virtuosität der Orchesterinstrumente. „Das Orchester bietet in seiner energetischen Masse viele Möglichkeiten für Kontraste, Klangfarben, Dynamik – das hat mich fasziniert. Die Frage, wie ich Klangenergie oder einen Klangorganismus erschaffen kann, ist immer noch ein wesentliches Thema meines Komponierens.“

Michael Struck-Schloen

Biographie der Komponistin:

1971 in Kyoto/Japan geboren. Jurastudium in Kyoto (Diplom 1994). Ab 1995 Kompositionsstudium bei Yoshihisa Taira an der *L'École Normale de Musique de Paris*, 1999-2003 Studium bei Robert Pascal am *Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon*, Jahreskurs am IRCAM Paris für Computermusik (2004-05).

Zahlreiche Aufführungen bei internationalen Festivals in Europa und Japan, etwa bei Ultraschall Berlin, ensembl[:E:]uropa (WDR), Forum Neue Musik (Hessischer Rundfunk), PIANO+ (ZKM), Présences (Radio France), Biennale Musiques en Scène in Lyon, Multiphonie (GRM/Paris), Musica (Strasbourg), Rai NuovaMusica, Alicante Music Festival, Ultima (Oslo), u. v. a.

Aufführungen durch folgende Ensembles und Künstler:

Orchestre National de Lyon, Orchestre Philharmonique de Radio France, Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin, hr-Sinfonieorchester, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Tokyo Philharmonic Choir, Oslo Sinfonietta, l'Ensemble Orchestral Contemporain, Ensemble musikFabrik, Ensemble ascolta,

Dirigenten: Pascal Rophé, Daniel Kawka, Fabrice Pierre, Lucas Vis, Christian Eggen, Jean-Michaël Lavoie

Solisten: Daniel Gloger, Carin Levine, Camilla Hoitenga, Isao Nakamura, Makiko Goto, u. v. a.

Preise und Stipendien:

70. *Japan Music Competition* (2001), 1. Preis des Concours de Groupe de Recherche Appliquée en Musique Électroacoustique (GRAME) und des Ensemble Orchestral Contemporaine (2006), Stipendien des Experimentalstudios SWR (2007, 2009), des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM, 2008), der Akademie Schloss Solitude (2008, 2009), der Landesregierung Nordrhein-Westfalen (2010), des Künstlerhofs Schreyahn (2011), Gerard Oshita Memorial Fellowship (2011).

Kontakt zur Komponistin:

malika_kishino@yahoo.com

Leopold Hurt – Seuring | Schalter

(2011/2012)

Dauer: 19‘

Verlag: Edition Juliane Klein

(https://www.editionjulianeklein.de/composers.php?composer_id=100012§ion=works)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/erratischer-block-dead-reckoning-august-frommers-dinge-seuring-schalter-no325173.html?_SID=U

Besetzung:

- Elektronische Zither mit Effekt-Pedalen
- 3 Flöten (2. und 3. auch Piccolo)
- 2 Oboen
- Englisch Horn
- 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten)
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen (1. und 2. Tenorbassposaune, 3. Bassposaune)
- Basstuba
- Sampling-Keyboard
- 3 Schlagzeuger (2 Woodblocks, Hi-Hat, Autobremstentrommel, 2 Holzbretter, Autofeder, 2 Peitschen/Klapphölzer, 2 Knackfrösche/Clicker, Ratsche, Guiro, Tamtam, Vibraphon, Sandpapierblock, kleine Trommel, große Trommel, Krotales, Marimbaphon, 2 Gongs, Tom-Tom)
- 12.10.8.6.4 (Kontrabässe mit 5 Saiten)

Beschreibung:

Leopold Hurts Umgang mit volksmusikalischen Materialien ist an eine prinzipielle Neutralität gekoppelt; eine wie auch immer geartete „Wertung“ steht dabei nicht zur Debatte: „Einerseits betrachte ich diese *objets trouvés* als reines Audiomaterial, an das ich völlig unvoreingenommen herangehe, andererseits weiß ich natürlich um den historischen Hintergrund dieser Musik. Das führt zu einem beständigen Wechsel zwischen einem ‚wissenden‘ und einem völlig abstrakten Umgang.“ In **Seuring |Schalter** für E-Zither, Orchester und Elektronik – dem zweiten Stück auf dieser CD, das sich explizit mit Quellen der Volksmusik auseinandersetzt – stammen die Findlinge aus einem im 19. Jahrhundert publizierten Klarinetten-Spielbuch des oberbayerischen Musikers Friedrich Seuring. Diese kurzen zweistimmigen Ländler sind durch eine geradezu modern anmutende Melodieführung charakterisiert: ausgreifende Intervallsprünge, denkbar weit vom Ideal des „Gesanglichen“ entfernt; zudem eine irreguläre Rhythmik, die das konventionelle Ländler-Taktmaß permanent unterwandert. Aus diesem Materialfundament formte Hurt die Gestalt seiner Komposition, wobei das Original „subkutan“ bleibt, nicht hörbar an die Oberfläche tritt, sondern „als Nährboden für vielfache Mutationen und Auswüchse“ dient. Waren die folkloristischen Musiken in *Erratischer Block* noch als unbearbeitete Originale hörbar, so gehen sie in *Seuring |Schalter* völlig im Gesamtkontext auf, fungieren als Folie, treten durch Unschärfen und Überlagerungen in den Hintergrund. Das Resultat ist eine Musik, die das tradierte Kulturgut alles Pittoresken entklei-

det, um eine unverstellte, im besten Sinne „verunsicherte“ Wahrnehmung anzuregen. „Die Melodien“, so Hurt, „denken quasi über sich selbst nach.“

Michael Rebhahn

Biographie des Komponisten:

Leopold Hurt (geboren 1979 in Regensburg) studierte Komposition bei Manfred Stahnke an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg sowie Zither und Historische Aufführungspraxis am Richard-Strauss-Konservatorium München (Diplom bei Georg Glasl). Er nahm an Meisterkursen bei Dieter Schnebel, Paul-Heinz Dittrich und Brian Ferneyhough (Komposition) sowie bei Nigel North (Alte Musik) teil und besuchte Kurse für Elektronische Musik am IRCAM in Paris.

Leopold Hurts kompositorisches Schaffen umfasst das gesamte Spektrum der Instrumental- und Vokalmusik, wobei die Zither in mehreren seiner Kompositionen eine hervorgehobene Verwendung findet. In seinen elektroakustischen Arbeiten spielt die Auseinandersetzung mit historischen Klangdokumenten eine zentrale Rolle.

Als Instrumentalist erhielt er u.a. Engagements in den Sinfonieorchestern des BR, WDR und des NDR, beim Orchestra Sinfonica di Roma sowie den Philharmonikern Hamburg. Daneben trägt er auf vielfältige Weise zur Integration der Zither im aktuellen Musikleben bei. So entstand u.a. die Zusammenarbeit mit dem Elektronik-Duo Gebrüder Teichmann (Berlin). Seit 2011 ist er Gründungsmitglied im Decoder Ensemble für aktuelle Musik (Hamburg) sowie im international besetzten Trio Greifer. Im Auftrag des Goethe-Institutes unternahm er wiederholt Konzertreisen nach China, Irland und in den Libanon.

Leopold Hurt wurde für sein Schaffen mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Gustav Mahler Kompositionspreis der Stadt Klagenfurt 2008, dem Stuttgarter Kompositionspreis 2010 und dem Bach-Preis-Stipendium der Stadt Hamburg 2011. Als Stipendiat des Freistaats Bayern lebte er 2003/2004 an der Cité Internationale des Arts in Paris und 2009/ 2010 im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia Bamberg.

Leopold Hurt lebt und arbeitet in Hamburg.

Annesley Black – misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra

(2011/2012)

Dauer: 15‘

Verlag: Edition Juliane Klein

(https://www.editionjulianeklein.de/composers.php?composer_id=100001§ion=works)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/no-use-in-a-centre-no319767.html?_SID=U

Besetzung:

- 3 Flöten (3. auch Piccolo)
- 2 Oboen
- Englisch Horn
- 2 Klarinetten (1. Es-Klarinette)
- Bassklarinette
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner
- 3 Trompeten
- 3 Posaunen (1. und 2. Tenorposaune, 3. Bassposaune)
- 2 Harfen
- Pauken, 3 Schlagzeuger (Timbales, 2 Triangel, Guero, Tom-Toms)
- 14.12.10.8.6

Beschreibung:

In ihrem ersten großen Orchesterstück ***misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra*** (2011/12) sind zwei afrikanische Originalmusiken das Ausgangsmaterial. Die erste ist ein Kampflied zu Ehren des Rebellenführers John Garang de Mabior, dem Begründer der sudanesischen Volksbefreiungsarmee, der für die Einheit des Sudans eintrat und 2005 bei einem Flugzeugabsturz unter ungeklärten Umständen ums Leben kam. Black hat die Aufnahme, in der zum responsorialen Gesang durch Megafon verstärktes Sprechen und hohe, jodelartige Einschübe hinzukommen, bei ihren Recherchen auf Youtube gefunden. Sie hat rhythmische Phrasierungen und melodische Verläufe aus der Aufnahme extrahiert und sie zur Grundlage des ersten Teils des Orchesterstückes gemacht. In einem ausgedehnten musikalischen Transformationsprozess führen die in Einzelstimmen aufgesplitteten Streicher mit einer ganz spezifischen Spieltechnik zunächst ein perkussiv klingendes, mehrtöniges Pizzicato aus, wobei sie die Geige wie eine Gitarre halten. Damit werden sie gleichsam ihrer Identität als Streicher beraubt. Im Verlauf dieses ersten Teils modifizieren sich die Streicherklänge zu mehrtönigen Arpeggien oder Halteklängen von immer längerer Dauer. Über den klanglich variierenden Pizzicato-Feldern des Beginns sind die Bläser mit kantilenenartigen Einwüfen zu hören, die in der Texturdichte variieren und sich gegen Ende dieses Teils immer stärker vereinzeln und verkürzen bis hin zu knappen Einzeltoneinsätzen. Zwei Harfen sind von Beginn an in diesen gegenläufigen Prozess integriert und lösen sich schließlich in einem großen Solo aus der Orchestertextur heraus.

Dem zweiten Teil liegt ein Gesang auf dem Eskalee, einem Schöpfrad, interpretiert von der nubischen Sängerin Salih Ali Soliman zu Grunde. Auf der Aufnahme sind neben dem in unregelmäßigen Phrasierungen verlaufenden menschlichen Singen auch die knarrenden Klänge des Rades und ein mikrintervallisch modulierender Bordunklang zu hören. Black hat auch diese Musik transkribiert und sie – diesmal deutlicher erkennbar – auf das Orchester übertragen. Bläser und Streicher intonieren lange, sich viertel- und achtertönig verschiebende Haltetöne. Einen ganz besonderen klanglichen Effekt erzeugen die behutsam unter die Halteklänge gemischten, von den Streichern gesungenen, glissandierenden Vokalisieren, die in diesem klanglichen Umfeld nicht als menschlicher Gesang wahrnehmbar sind.

In *misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra* geht es Black nicht darum, die afrikanischen musikalischen Quellen für das Hören erkennbar zu machen. Sie werden abstrahiert, gefiltert und in strukturelle Prozesse übertragen, wobei, wie sie einmal bemerkt hat, die Idee einer extremen Übersteigerung bzw. Verdichtung des Ausgangsmaterials leitend ist.

Annesley Blacks Orchesterstück lässt ganz offensichtlich eine politische Dimension erkennen: Die im Titel genannte „2008 south sudanese budget reform“ steht für die korrupten Machenschaften im Süd-Sudan in den Jahren nach dem Tod John Garangs. Doch einseitige politische Stellungnahmen verbieten sich angesichts der verworrenen Lage in dem von Bürgerkriegen gepeinigten Land. Zudem ist Black davon überzeugt, dass eine musikalische Komposition für großes Orchester – also der Transfer in den Raum der Kunst – zwangsläufig nur eine „falsche Auslegung“ dieser Vorgänge bieten kann. Diese Einsicht deutet sie im Titel mit „misinterpreting“ an. Dass die Komponistin sich mit einem bewussten „dennoch“ diesem schwierigen Sujet kompositorisch widmet, wird jedoch gerade wegen der Reflektiertheit, mit der sie dies tut, zum politischen Bekenntnis. Das Festhalten an der Hoffnung, dass die „Fehlinterpretationen der Kunst“ und das daraus entbundene ästhetische Erfahrungspotenzial ungeachtet aller Unzulänglichkeiten dennoch öffentliche Wirksamkeit entfalten können, darf als eine auf dem Boden der Tatsachen stehende Neuformulierung der Utopie der Avantgarde betrachtet werden.

Marion Saxer

Biographie der Komponistin:

Annesley Black, geb. 1979 in Ottawa (Kanada), studierte Komposition bei Brian Cherney in Montreal, bei York Höller und Hans-Ulrich Humpert in Köln sowie bei Mathias Spahlinger, Orm Finnendahl (Elektronische Musik) und Cornelius Schwehr (Angewandte Musik) in Freiburg.

Black erhielt zahlreiche Preise, darunter den Stipendienpreis der Darmstädter Ferienkurse 2006, den Busoni-Förderpreis für Komposition der Akademie der Künste Berlin 2008 und den Stuttgarter Kompositionspreis 2009. Sie war Stipendiatin u. a. der Akademie der Künste Berlin (2009). Ihre Kompositionen wurden vom Ensemble Modern, Ensemble ascolta, ensemble mosaik, Ensemble SurPlus, ECM+ (Ensemble contemporain de Montréal), Nouvel Ensemble Moderne sowie vom hr-Sinfonieorchester gespielt und erklangen bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik, den Donaueschinger Musiktagen, dem Warschauer Herbst, dem Ultraschall-Festival Berlin, dem ECLAT Festival Stuttgart, im Konzerthaus Berlin, Konzerthaus Wien, dem ZKM in Karlsruhe sowie dem Schloss Solitude Stuttgart. Annesley Black lebt in Frankfurt am Main.

Kontakt zur Komponistin:

annesley@gmx.de

Philipp Maintz – wenn steine sich gen himmel stauen

(2011/2012)

Dauer: 25'

Verlag: Bärenreiter (https://www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BA11104_72/)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/fluchtlinie-naht-tourbillon-ferner-und-immer-ferner-wenn-steine-sich-gen-himmel-stauen-no319759.html?_SID=U

Besetzung:

- Bariton
- 3 Flöten (2. auch Piccolo)
- 2 Oboen
- Englisch Horn
- 2 Klarinetten
- Bassklarinette
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten
- 3 Posaunen (1. und 2. Tenorposaune, 3. Tenorbassposaune)
- Kontrabasstuba
- Harfe
- Klavier
- 4 Schlagzeuger (Vibraphon, Marimbaphon, Röhrenglocken, 3 Pauken, 10 Bongos, 5 Tom-Toms, 5 Woodblocks, 2 Tamtams, 15 Becken, Antike Zimbeln, 2 Congas, 2 Stahlfeder, 5 Triangel, Glockenspiel, Chimes, große Trommel, 5 Tempelblocks, kleine Trommel)
- 14.12.10.8.6 (Kontrabässe mit 5 Saiten)

Beschreibung:

Mit der Vertonung eines lyrischen Textes von Welimir Chlebnikow aus dem Jahr 1918 in *wenn steine sich gen himmel stauen*, dessen Bilder in einer archaischen, fast bukolischen Landschaft angesiedelt sind, erschließen sich neue Ausdrucksdimensionen. „Das Gedicht ist für mich so etwas wie eine Schneekugel: ganz intim, geborgen, zart und innerlich - und das Orchester ‚bewacht‘ diese zerbrechliche Intimität auf eine schon ‚magische‘ Art und Weise“, sagt Philipp Maintz über seine Komposition von Chlebnikows Text. Der russische Dichter, der dem Futurismus zugerechnet wird und sich selbst als „Zukünftler“ bezeichnete, schuf wuchernde, vieldeutige Sprachkunstwerke. Philipp Maintz reizt gerade das „kryptisch Surreale“ des Textes, dabei ist die Neuübersetzung von Alexander Nitzberg „von einer extrem sinnlichen Poesie, die sofort etwas zum Klingen bringt“. Dieser setzt in seiner Nachdichtung die Vorlage mit ihren Reimen und Assonanzen in schwebende, klingende Bilder um: „wo ein Knabe zerrupft die Wolke / vom Schwanenvolke / und mit müden Mündern, / und von Winden / den Schlünden“. Alles steuert zu auf die Anbetung einer fernen Geliebten, auf deren „Augen, die zu Pfingsten leuchten, seidendurchwirkte“. Dabei bleibt der Text rätselhaft, und gerade dieser Atmosphäre der Innerlichkeit möchte Philipp Maintz in seiner Vertonung nachspüren: „Die Komposition geht dem nach, was das Gedicht an Stimmungen, Reflexen, Resonanzen hinterlässt. Es hat für mich eine große Innerlichkeit, ein Beisichsein. Die Bilder

fügen sich wie Kettenglieder ineinander und bewegen sich fort, nach einem in sich sehr musikalischen Prinzip. Ich habe versucht, einen sehr intimen Klang zu finden. Das Orchester bricht selten groß aus, selbst im Tutti bleibt es sehr ineinander verschachtelt, samtweich, verträumt, wie ein helles Violett.“ So wirkt es, als würde es die im Gedicht evozierte Bläue der Gebirgsluft nachempfinden. Zum Gesang verhält sich das Orchester wie ein Resonanzraum, der die vom Bariton evozierten Bilder intensiviert. Philipp Maintz vergleicht dies mit einer Wirbelschlepe, also dem Luftstrudel, der sich hinter einem Flugzeug aufbaut: „Der Orchestersatz hat etwas von wirbelndem Laub oder Nebelschwaden, die vom Gesang hin- und hergeweht werden.“ Ein weit ausdifferenziertes, tiefenscharfes instrumentales Klangbild entwickelt einen starken horizontalen Sog, dem in einem langsamen Fortschreiten der Akkorde, in harmonischen Haltepunkten Zeit gegeben wird, sich zu entfalten.

Was Philipp Maintz als Antrieb seines Komponierens überhaupt beschreibt, ist eine durchaus „hedonistische“ Komponente: die Jagd nach dem perfekten Moment. „Beim Komponieren gibt es den Moment, wo alles zu schweben beginnt, dann, wenn alles richtig scheint. Diesem Zustand laufe ich immer wieder aufs Neue hinterher, diesem Rausch des Komponierens.“ In dem auratischen Klangbild dieser großen Orchesterkomposition ist etwas davon zu spüren.

Marie Louise Maintz

Biographie des Komponisten:

Philipp Maintz wurde 1977 in Aachen geboren, wo er ab 1993 bei Michael Reudenbach seinen ersten Kompositionsunterricht erhielt. Ab 1997 folgte ein Kompositionsstudium bei Robert HP Platz am Conservatorium in Maastricht, das er 2003 mit Auszeichnung abschloss. Weitere Studienaufenthalte am CRFMW (Centre de Recherches et de Formations Musicales de Wallonie) der Université de Liège und am IRCAM in Paris folgten, sowie von 2003 bis 2005 bei Karlheinz Essl am Studio For Advanced Music & Media Technology in Linz. Philipp Maintz erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien: 2002 der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt und der International Gaudeamus Music Week in Amsterdam, 2004 des Künstlerhofes Schreyahn in Niedersachsen, 2005 den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung, 2006 das Stipendium der Wilfried-Steinbrenner-Stiftung. Es folgten 2007 ein Studienaufenthalt in der Cité Internationale des Arts in Paris, 2009 ein Aufenthaltsstipendium der Akademie Schloss Solitude sowie 2010 das Stipendium der Deutschen Akademie in Rom Villa Massimo. 2013 war er Artiste résident auf Château de Chambord an der Loire.

Bei der Münchener Biennale für neues Musiktheater wurde 2010 seine Oper *MALDOROR* uraufgeführt. Aktuell arbeitet er im Auftrag der Münchner Philharmoniker an Orchesterliedern, die Marisol Montalvo und Christoph Eschenbach in der Saison 2013/14 uraufführen werden, für die Saison 2014/15 an einem Auftragswerk des Beethovenfestes Bonn für das Ensemble musikFabrik und für Jean-Frédéric Neuburger an einem Klavierkonzert, beauftragt vom Festival Musica Strasbourg.

Zu den Interpreten seiner Musik gehören unter anderem das Arditti Quartett, das Minguet Quartett, das Ensemble Intercontemporain, das Kammerensemble Neue Musik Berlin, das Ensemble Modern, das Ensemble musikFabrik, das Ensemble 2e2m, das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, das BBC Symphony Orchestra, die Sinfonieorchester Aachen und Basel ebenso wie das Orchestre Philharmonique du Luxembourg, das Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo und die Münchner Philharmoniker.

Kontakt zum Komponisten:

philipp.maintz@gmx.net

Daniel Smutny – Symphonie Nr. 1

(2011)

Dauer: 15'

Verlag: Sikorski

(https://www.sikorski.de/475/de/0/a/0/orchesterwerke/1039851_symphonie_nr_1.html)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/klaviersonate-symphonie-fuer-orchester-divertimento-di-ferne-naehe-streichquartett-velouria-ii-no307270.html?_SID=U

Besetzung:

- 2 Flöten
- 2 Oboen (2. auch Englisch Horn)
- 2 Klarinetten
- 2 Fagotte
- 4 Hörner
- 2 Trompeten
- 3 Posaunen
- Tuba
- Harfe
- Klavier
- Pauken, 2 Schlagzeuger (Tamtam, Gong, Becken, Glasspiel, Glockenspiel, Vibraphon)
- Mindestens 10.8.6.4.2

Beschreibung:

Als 2004 bei den Donaueschinger Musiktagen Daniel Smutnys Orchesterkomposition *XADE* uraufgeführt wurde, war sich das spezialisierte Publikum schnell im Klaren, dass hier ein junger Komponist nicht nur seine Zugewandtheit zu Bernd Alois Zimmermanns Sprache offenlegte, sondern auch auf einen Tonfall abhob, der nach Ausdruck sucht und das Experiment negiert. Wenn man so will, schrieb damals der Achtundzwanzigjährige seine Nullte und sich aus dem Stammbuch dieses berühmten Festivals auf Jahre heraus. Denn mit solch waghalsiger Emphase reüssiert man nicht in diesem Dorf. Neun Jahre später entsteht dann die erste *Symphonie* in einem Satz. Sie setzt fort, was Smutny obsessiv verfolgt: das romantische Kalkül, den kalkulierten Ausdruck mit Rückgriffen auf die Musikgeschichte, auf tonale Vertracktheiten, aus denen sich mühelos auch C-dur- und c-moll-Sphären absondern lassen. Das satte Pathos indes wird vereist. Es sind Strategien der Verweigerung von Pompösem, geradezu ein planmäßiges Vorgehen, den schwülstigen Sound zu sterilisieren. Durch ein Überangebot an Einfällen, die schnittartig aneinandergereiht sind, eliminiert der Bruch an den Nahtstellen das Auslaufen dieses überromantischen Suds. Daniel Smutny weiß um diese Gefahren und spielt mit den Gefühlsregionen Katz und Maus, negiert die langfristigen Steigerungen zugunsten von Rissen, von exklusiven Konfrontationen zwischen Rockmodulen mit Debussy'scher Harmonie, zwischen orgiastischen Vielklängen und ärmlichsten Heimatlosigkeiten weniger schief miteinander in Kontakt tretender Soloinstrumente. Mit unverdorbener und sturer Präzision krempelt Smutny die Geschichte der Musik um. Gerade deshalb sind seine Allusionen Brandmarken, die sich ins Hörgedächtnis einmahnen, Erinnerungen, die wie in sich verschobene Scharniere hier und da ineinander geklemmt sind. Und sie

scheuen sich nicht, plötzlich mit ihrem eigenen Tonfall die bereits vielfach ausgebreiteten Tonfälle neuerlich zu verunsichern.

Nicht nur seine erste Symphonie ist so gebaut. Eigentlich alles, was in dieser Edition dokumentiert ist. Das von seinem Verlag Sikorski als Leitzitat formulierte Credo beginnt mit dem vielsagenden Satz: „Mein Komponieren heißt Integration verschiedener Heterogenitäten und schauen, was sich als Zwischenraum, Reibung dabei bildet.“ Auf die Orchesterkomposition bezogen, ließe sich spekulieren, dass die Aufeinanderfolge von extrem unterschiedlichen Einfällen, die jeweils signiert sind durch die Temperamente bedeutender Komponisten der Vergangenheit, ein Klima von überschüssigen Gefühlen oder von „existentiellem Pathos“ (Smutny) intendiert. In dieser Verdichtung und offenkundigen Bloßstellung nistet sich neben dem Gemeinten auch ein Hauch von zynischer Kälte ein, sozusagen die ironische Distanz als Spiel mit dem Schein. Dass Smutny in jedem Moment seines Komponierens bewusst handelt, zeigt jeder Takt dieser Symphonie. Das vielbeschworene handwerkliche Vermögen grenzt ans „Geniale“, um ein solches Wort wieder einmal abzurufen. Genial die Beherrschung der harmonischen Schichtungen, die Leichtigkeit der Farbwandlungen, die Wechsel vom Tutti ins Kammermusikalische, die Wahl der zusammengetragenen Instrumente, die in der Lage sind, über das Bekannte und Erkannte eine inkommensurable Farbigkeit und gestische Eigentümlichkeit zu setzen. Schon allein der Beginn des Werks ist bemerkenswert, wenn Klarinette, mit Vibraphon und unterstützt durch Flageolett erzeugte identische Töne der Harfe ornamentale Figuren spielen, die das Tam-Tam ins Gefrierfach der Gefühle zwingt. Was für ein Moment, wenn dann ab dem vierten Takt die hohen Streicher ihre identische und oktavierte große Sekunde pianissimo behutsam wärmen. Genial, weil so einfach und so noch nie gesetzt. Übersät mit solchen Kostbarkeiten ist diese Komposition.

Hans-Peter Jahn

Biographie des Komponisten:

- 1976 geboren in Mannheim, erste Kompositionen und 1. Preise für Komposition „Schüler komponieren“ 1990-93 Rheinland-Pfalz und Baden-Württemberg, Schülerakademie „Bildung und Begabung“ 1994, verkürzte Schulzeit, Abitur
- 1996-2001 Studium bei Hans Zender und Bernhard Kontarsky in Frankfurt a.M.
- 1997 Ensemble-Modern-Forum, Kompositionspreis der „Viola-Stiftung Walter Witte“ Frankfurt a.M.
- 1998 Stuttgarter Kompositionspreis
- 1999-2001 zusätzliche Studien der Elektroakustik in Frankfurt und Berlin
- 2000 Stipendiat der Darmstädter Ferienkurse, zusätzliche Studien bei Isabel Mundry
- 2001 Kompositionspreis der internationalen „Biennale Neue Musik“ Hannover und des Hilliard-Ensembles, Auftragswerk der Staatsoper Stuttgart
- 2002 Kompositionsstipendien der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR und der Kunststiftung Baden-Württemberg, Busoni-Förderpreis der Akademie der Künste Berlin
- 2003 BMW-Kompositionspreis der musica viva, Ultraschall-Festival Berlin, Stipendium des Heinrich-Strobel-Studios
- 2004 Uraufführungen bei der musica viva München und den Donaueschinger Musiktagen, Weimarstipendiat der Weimarer Meisterkurse, Stipendiat der Akademie der Künste Berlin und der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen

- 2005 Stipendiat der Villa Aurora Foundation Los Angeles, Auftragswerke des WDR und des Klangforums Wien,
Aufführungen bei ars nova und den Klangaktionen München, Portrait-Konzert der Roy O. Disney Concert Hall Los Angeles
- 2006-2008 Auftragswerke für das SWR-Vokalensemble und der musica viva für das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks,
Auftragswerk und künstlerische Gesamtleitung „Sheherazade“ am Festspielhaus des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau
- 2009 Auftragswerk des MDR für das Leipziger Gewandhaus, Stuttgarter Kompositionspreis, erstes Tanztheater *dann still*
als Preisträgerproduktion des Musiktheater-Realisationspreises „operare“
- 2010/11 Operauftrag des Festspielhauses Hellerau (Premiere „Ferne Nähe“ 2011),
- 2012 Festivalkuration und Leitung von „sinwald“, einem dreitägigen Festival im Auftrag des MDR
Das Gesamtwerk Daniel Smutnys ist bei den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski verlegt.

Kontakt zum Komponisten:

daniel-smutny@web.de

Samir Odeh-Tamimi – shira – shir

(2006)

Dauer: 7‘

Verlag: Ricordi (<https://www.ricordi.com/de-DE/Composers/O/Odeh-Tamimi-Samir.aspx>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/madinun-jabsurr-ahinnu-ii-shira-shir-philaki-garten-der-erkenntnis-gdadroja-no281213.html?_SID=U

Besetzung:

- Bariton
- 3 Flöten
- 3 Oboen
- 3 Klarinetten
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen
- Tuba
- 2 Schlagzeuger (6 Tom-Toms, 2 große Trommeln, China-Becken, 4 Bongos, 4 Congas, 2 Donnerbleche, 2 Tchanchiki, 2 Holz-Toms, 2 Gongs)
- 16.14.12.10.8

Beschreibung:

shira - shir geschrieben 2006/2007 für Männerstimme und Orchester, liegt das Epos *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk* des polnischen Schriftstellers Jizchak Katzenelson zugrunde. 1944 im Alter von 57 Jahren von den Nationalsozialisten in Auschwitz ermordet, beteiligte er sich am Aufstand im Warschauer Ghetto, wo das in Jiddisch verfasste „Lied vom erschlagenen jüdischen Volk“ auch entstand. Odeh-Tamimi übertrug es in Ivrit und Fragmente davon auf die Männerstimme, die – inklusive einiger Kantilenen ohne feste Tonhöhen – laut singend, glissandierend und auch im Falsett schreiend Anklage erhebt gegen Gott, der sein Volk verlassen hat, es in den Konzentrationslagern sterben lässt, gegen die Aussichtslosigkeit, gegen das Grauen, gegen den sinnlosen Tod. Die Kantate „Sing ein Lied“ (in Ivrit: „shira shir“), mit der Odeh-Tamimi der Millionen Opfer des Holocausts gedenkt, kennt keine Sanftheit. Sie ist expressiv, energisch, markant und massiv. Vokalpart und Orchester-Cluster mit jähem Einwüfen verschmelzen zu einem großen Schrei, stemmen sich geradezu bildhaft gegen das Unrecht; wohlwissend, dass ein Lied, und sei es noch so ohrenbetäubend und markerschütternd, kaum die Kraft dazu hat.

Stefan Fricke

Biographie des Komponisten:

Samir Odeh-Tamimi wurde 1970 in Jaljuliya (Israel) geboren. Der palästinensisch-israelische Komponist spielte von 1984 bis 1989 als Keyboarder und Schlagzeuger mit verschiedenen namhaften Ensembles im Bereich traditioneller arabischer Musik. Von 1992 bis 1996 nahm er an der Universität Kiel ein Studium der Musikwissenschaft auf. Anschließend studierte er bis 2005 Komposition bei Younghi Pagh-Paan und Werkanalyse bei Günter Steinke an der

Hochschule für Künste Bremen. Seit 1999 komponiert er zeitlich kompakte Solo-, Ensemble- und Orchesterwerke, überwiegend für traditionelles Instrumentarium. In seinem Schaffen gelingt Odeh-Tamimi eine Synthese avancierter Neuer Musik europäischer Prägung und Musiktraditionen seiner Heimat. Odeh-Tamimis Werke wurden und werden aufgeführt vom Trio Viaggio, dem Ensemble Phoenix Basel, dem Ensemble Resonanz, der musikFabrik, dem Ensemble Modern, dem Ensemble Mosaik, dem Ensemble Aventure, dem Ensemble Linea Strasbourg, dem Ensemble UnitedBerlin, den Vocalsolisten Stuttgart, den Bochumer Sinfonikern, dem Rias-Chor, den Akkordeonisten Margit Kern und Teodoro Anzellotti, dem Kontrabassisten Stefano Scodanibbio, dem Blockflötisten Jeremias Schwarzer und dem C.Tenor Romain Bischoff. Zu den Dirigenten, die seine Werke uraufführten zählen Peter Rundel, Peter Eötvös, Rupert Huber, Arturo Tamayo und Jonathan Stockhammer. Seine Kompositionen sind zu hören bei nationalen wie internationalen Festivals und wurden mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt. Kompositionsaufträge erfolgten u.a. durch den Deutschlandfunk, den Saarländischen Rundfunk, die Bochumer Sinfoniker, das Europäische Zentrum der Künste Hellerau, die Donaueschinger Musiktage, den WDR und musica viva. 2010 wurde sein Oratorium mit dem Riaschor und der musikFabrik im Radialsystem in Berlin uraufgeführt. 2010 wurde auch sein Musiktheater „Leila und Madschnun“ bei der Ruhrtriennale in Bochum uraufgeführt. Samir Odeh-Tamimi lebt und arbeitet in Berlin.

Kontakt zum Komponisten:

samir_odeh-tamimi@web.de

Samir Odeh-Tamimi – Gdadrója

(2004/2005)

Dauer: 8‘

Verlag: Ricordi (<https://www.ricordi.com/de-DE/Composers/O/Odeh-Tamimi-Samir.aspx>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/madinun-jabsurr-ahinnu-ii-shira-shir-philaki-garten-der-erkenntnis-gdadroja-no281213.html?_SID=U

Besetzung:

- 3 Soprane (verstärkt)
- 2 Flöten (beide auch Piccolo)
- 2 Oboen
- 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinetten)
- Fagott
- Kontrafagott
- 2 Hörner
- 2 Trompeten in C
- 2 Posaunen
- Tuba
- Klavier
- 2 Schlagzeuger (2 Donnerbleche, 4 China-Becken, Holzkasten, 3 Tom-Toms, 2 große Trommeln, Pauke, Gongs)
- 8.6.5.4.2 (beide Kontrabässe 5-Saiter)

Beschreibung:

Gdadrója 2005 für Kammerorchester und drei Soprane komponiert, stellt Samir Odeh-Tamimi einen knappen Werkkommentar zur Seite: „Es ist ein Gefühl der Machtlosigkeit, nicht aber der Resignation; es ist ein Erkennen dessen, was geschieht; ein wacher Blick entspringt dem Schmerz, dem man sich stellen muss.“ (11) Der Titel, ein Kunstwort, setzt sich zusammen aus den Namen zweier Orte, die – real, aktuell wie historisch, mythologisch, sinnbildhaft – für Krieg, Aggression, Brutalität, Zerstörung stehen: Bagdad und Troja. Und die Musik unter diesem letalen, die Menschheit seit Anbeginn ewig bedrohenden Signum artikuliert sich nicht minder heftig, gewaltig, zerfurchend, noch neutraler gesagt – es sind hier schließlich nur bewusst in der Zeit organisierte Klänge im Kunstraum – energetisch, organisch, haltlos. *Gdadrója* erweist sich als gut siebenminütiger Kraftakt, als akustisches Extrem mit viermaligen, textlosen Kurzeinsätzen der drei Soprane, fortetotissimo in höchsten Tönen. *Gdadrója* spendet keinen Trost, ist vielmehr ein gnadenloser Schreigesang, abgehört der Zivilisation, gegen deren Barbarei es sich stellt.

Stefan Fricke

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 29.

Kontakt zum Komponisten:

samir_odeh-tamimi@web.de

Gordon Kampe – High-Noon: Moskitos

(2003/2006)

Dauer: 15'

Verlag: Edition Juliane Klein

(https://www.editionjulianeklein.de/composers.php?composer_id=100004§ion=works)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/gassenhauer-no281212.html?_SID=U

Besetzung:

- Piccolo
- Flöte
- Oboe
- Englisch Horn
- Klarinette in B
- Bassklarinette
- Fagott
- Kontrafagott
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten
- 3 Posaunen
- Tuba
- 2-3 Schlagzeuger (2 Brummtöpfe, große Trommel, 3 Tom-Toms, Woodblock, Antike Zimbeln, Plattenglocken, Vibraphon, Sizzle-Becken, 2 Paar Becken, Tam-Tam)
- Mindestens 8.7.6.5.4

Beschreibung:

Ein Kommentar wie die scheinbar harmlose Notiz zu dem Orchesterstück *High Noon: Moskitos* (2003, rev. 2006) kündigt daher auch vom Misstrauen gegenüber der Sprache – gibt er doch vor, über Entstehung und Charakter der Komposition zu informieren, indem er gerade die einem begrifflichen Verständnis widersprechende Ausdrucksweise schlechten musikjournalistischen Jargons benutzt und gegen sich selbst kehrt: „Das Orchesterstück *High Noon: Moskitos* ist ein klebrig-schwirrend gepixeltes Stück. Entstanden zumeist in der extremen Hitze des Sommers 2003. Es ist ein sehr schnell schwül-rhythmisches und häufig fragiles Stück: Atemgeräusche und (manchmal tonale) Klang-Schatten schwirren vorbei oder kleben bewegungslos in der Zeit.“ In der Tat bieten solche Worte keine Erklärung, sondern delegieren den Hörer, indem sie seine Einbildungskraft befruchten, an die Erscheinungsweise der Musik.

Mit ihren mannigfaltigen Bezügen umschreiben die hier und anderswo imaginierten und realen Bildeindrücke – gelegentlich finden sie sich sogar als Leitfaden für den Interpreten in Gestalt visueller Objekte zwischen den Systemen einer Partitur – ein Vorstellungsraster, dessen Potenzial Kampe als kompositorischen Ansatzpunkt nutzt: Immer lassen sich damit auch klangliche Situationen verbinden, so dass am Anfang jedes Werkes die Frage danach steht, wie sich das gedanklich heraufbeschworene Bild entwickeln könnte.

Dr Stefan Drees

Biographie des Komponisten:

Gordon Kampe wurde 1976 in Herne geboren. Nach einer Ausbildung zum Elektroinstallateur folgte von 1998 bis 2000 ein Kompositionsstudium bei Hans-Joachim Hespos und Adriana Hölszky an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock und von 2000 bis 2003 bei Nicolaus A. Huber an der Folkwang Hochschule in Essen. Außerdem studierte Kampe Musik- und Geschichtswissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum. 2008 Promotion mit einer Arbeit über Märchenoper im 20. Jahrhundert. Seit 2009 ist Kampe Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Folkwang Universität der Künste in Essen (und arbeitet dort an einem Habilitationsprojekt).

Daneben unterrichtet Kampe Analyse, Komposition und Musiktheorie im Lehrauftrag, ist Organist einer Kirchengemeinde in Herne und spielt Tárogató. Seine Stücke wurden gespielt vom Ensemble Modern, Klangforum Wien, Ensemble Resonanz, Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks, RSO-Stuttgart u.v.a. Mehrfache Auszeichnungen als Komponist, darunter der Folkwangpreis, der Franz-Liszt-Förderpreis, der Stipendienpreis der Darmstädter Ferienkurse sowie der Stuttgarter Kompositionspreis. Er erhielt Stipendien der Konrad-Adenauer-Stiftung, der Berliner Akademie der Künste und Arbeitsstipendien u.a. für die Cité des Arts Paris und den Künstlerhof Schreyahn.

Kontakt zum Komponisten:

gordon.kampe@gmx.de

Jay Schwartz – Music for Orchestra

(2005)

Dauer: 19'

Verlag: Universal Edition (<https://www.universaledition.com/de/jay-schwartz-3754/werke/music-for-orchestra-12399>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/music-for-orchestra-music-for-six-voices-music-for-12-cellos-music-for-five-stringed-instruments-no261741.html?_SID=U

Besetzung:

- Streicher 16.14.12.10.8 oder 14.12.10.10.8 oder 12.10.8.8.6

Instrumentierungsdetails:

Gruppe 1:

- Violine I (6/5/4)
- Violine II (5/4/4)
- Viola (4/3/3)
- Violoncello (4/4/3)
- Kontrabass (3/3/2)

Gruppe 2:

- Violine I (5/4/4)
- Violine II (4/4/3)
- Viola (4/3/2)
- Violoncello (3/3/2)
- Kontrabass (2/2/2)

Gruppe 3:

- Violine I (5/5/4)
- Violine II (5/4/3)
- Viola (4/4/3)
- Violoncello (3/3/3)
- Kontrabass (3/3/2)

Beschreibung:

Erlauben Sie mir eine Reprise. Genau in der Mitte der *Music for Orchestra* präzise eingeschrieben ist das B-Dur ein Spiegel. Bis dahin hat sich alles zu diesem Punkt hingeneigt. Mit dem Bedürfnis, diesen durch ein anscheinend rein zufälliges Kreuzen unzähliger gleitender Linien zu erreichen. Hörer haben auch beteuert, dass sie die Instrumentenfamilien der Blech- und Holzbläser hören, die tatsächlich nirgendwo in der Partitur auftauchen. Ein Dialog des „Atmens“, durch den Bogen vermittelt – ein und aus, wie auf und ab, Diastole zu Systole –, hat sich langsam in Tonhöhen konkretisiert. In einer plötzlichen Beschleunigung dieses bis dahin ausgedehnten Prozesses verklammert es sich hier in eine gleitende Folge von schnelleren Akkorden, deren finales Paar As und C, als Mediantpendel, bis zum Ende alternierend im Spiel bleibt, *in memoriam Schubert*. Aber selbst der reinste unveränderte Ton ist eine „Schwingung“ – d.h. eine Bewegung „hin und her“, auf der vibrierenden, pendelnden Art des *apeiron* unseres

Anaximanders, aber hier naturgemäß begrenzt. Ein Einzelton ist an sich ein regelmäßiges Intervall – d. h. ein Prozess aus pulsierendem Abstand; ein beliebiger Einzelton enthält sogar schon Distanz und Zeit, als Frequenz und Wellenlänge, und ist aus innerlichen Intervallen rational und akustisch beschaffen. Das Hin und Her, vorweggenommen von den antiphonalen Atemzügen am Anfang, ist nun durch den Spiegel zu sehen, sobald die unerklärte, die Schwelle übertretende Passage erst einmal vorüber ist. War es ein Bruch oder eine Brücke? Denn, einmal erfahren (*experienced*), eigentlich durchstoßen (*pierced*), gibt es kein Zurück mehr zur Unschuld des Anfangs

Ruskin Watts

Biographie des Komponisten:

Jay Schwartz, geboren 1965 in San Diego/Kalifornien, studierte Klavier und Komposition an der Arizona State University. Nach seinem Abschluss im Jahr 1989 setzte er seine Studien als Doktorandenstipendiat der Musikwissenschaft an der Universität Tübingen fort. Von 1992 bis 1995 war Schwartz musikalischer Assistent der Schauspielmusik am Staatstheater Stuttgart.

Jay Schwartz' Werke wurden von internationalen Festivals in Auftrag gegeben und uraufgeführt, u.a. Donaueschinger Musiktage, Biennale Venedig, Documenta Kassel, Münchner Opernfestspiele, Internationale Computermusikkonferenz Schweden, Ultraschall Festival Berlin und Wittener Tagen für neue Kammermusik. Werkaufträge und Aufführungen erfolgten durch namhafte Orchester und Ensembles, z.B. Berliner Sinfonie-Orchester, Orchestra Sinfonica Nazionale RAI/Italien, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR und SWR Vokalensemble Stuttgart, hr-Sinfonieorchester, Bayerische Staatsoper, Staatskapelle Weimar, Ensemble Modern, Neue Vocalsolisten Stuttgart, NYVD Ensemble Estland und Ensemble Aventure.

Im Jahr 2000 gewann er den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis für Komposition der Stadt Köln; der SWR zeichnete ihn insgesamt dreimal mit dem Stipendium für Elektronische Musik der Heinrich-Strobel-Stiftung aus. Vom Ensemble Modern und der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik IGNM erhielt er eine Nachwuchsauszeichnung. Die Werke von Jay Schwartz sind verlegt bei der Universal Edition. Schwartz lebt in Köln.

Kontakt zum Komponisten:

info@jayschwartz.eu

Sven-Ingo Koch – Und.Weit.Flog. (Räume – Bewegungen)

(2001-2002/2005)

Dauer: 25'

Verlag: Eigenverlag (<http://www.sven-ingo-koch.de/>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/die-ueberwindung-des-grossen-klaffens-ungleichzeitiges-der-durchbohrte-les-asperges-de-la-lune-und-weit-flog-no252819.html?_SID=U

Besetzung:

- Tonband: CD-Spieler, Mischpult, 4 Lautsprecher
- 3 Flöten (alle auch Piccolo)
- 3 Oboen (3. auch Englisch Horn)
- 3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinette)
- 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott mit A-Stürze)
- 4 Hörner in F
- 3 Trompeten in B (1. auch kleine Trompete)
- 3 Posaunen
- 1 Kontrabasstuba
- Klavier (auch Celesta)
- Harfe
- Pauken, 3 Schlagzeuger (Krotales, Röhrenglocken, 4 Woodblocks, Guiro, Triangel, 3 Tamburins, 4 Becken, kleine Trommel, Bass drum, Conga, Logdrum, Steel drum, Maracas, Marimbaphon, Tamtam, Kuhglocken, 3 Paar Bongos, Vibraslap)
- 12.10.8.6.6 (3 Kontrabässe mit 5 Saiten)

Beschreibung:

Tatsächlich gewinnt Sven-Ingo Kochs Musik einen gewichtigen Teil ihrer Eigenart und ihrer Spannung aus der kompositorisch erarbeiteten Gratwanderung zwischen Heterogenem und Harmonischem. Die Technik, mit der er solche Texturen erzeugt, nennt der Komponist „Transformation“. Sie prägt auch das Orchesterstück **Und.Weit.Flog. (Räume – Bewegungen)**. Materialien unterschiedlichster Provenienz prallen aufeinander, deren Andersartigkeit ganz bewusst auskomponiert ist. „Die zeitliche Gestaltung und die Ausdehnung einzelner Texturen in diesem Stück sind beeinflusst von Fahrten durch die wunderbar endlosen Wüsten Kaliforniens und Nevadas, wo Perspektiven täuschen, die Vorstellungen von nah und fern trügen, und gleichzeitig geprägt von den Konflikten, die mich seit der Arbeit an dieser Komposition, deren erste Version ich 2001/02 im brutal-kapitalistischen Silicon Valley schrieb, immer mehr interessieren: von dem Verhältnis des „Einzelnen“ zu den „Weiteren“, dem klanglichen Verhältnis der Einzellinie(n) zu einem zu dieser in harmonischem und gestischem Widerspruch stehendem Umfeld“, notiert Sven-Ingo Koch im Kommentar zu seinem Werk.

In *Und.Weit. Flog. (Räume – Bewegungen)* entfaltet der Komponist längere gleichförmige Flächen mit einer kreisenden oder spiralförmigen Wirkung, die sich prozessual verändern und durch Überlagerungen in andere Kontexte gerückt werden. Auch fließen Erfahrungen von Gegensätzlichkeiten der US-amerikanischen Gesellschaft ein. Koch verwendet unter anderem transformiertes Klangmaterial von Rapmusik. So gibt es zwei Stellen, an denen

plötzlich tanzartige Strukturen aufscheinen, die das Werk formal gliedern. Dem stehen Passagen gegenüber, in denen Violine, Kontrabass und Schlagzeug in Anlehnung an eine solistische Funktion dominieren – dies aber scheinbar unabhängig von den anderen gleichzeitigen Ebenen –, während sie sich und ihr Umfeld prozessual verändern. Auch erklingt ein gesprochener Text, der von Sven-Ingo Kochs Campuserfahrung erzählt. Obwohl dieser Text eine zentrale Bedeutung für die Entstehung des Stücks besitzt, ist die Sprachaufnahme in der Neufassung gestrichen. Im Prozess der Transformation „übersetzt“ Sven-Ingo Koch diese Materialien in die instrumentale Sprache des Orchesterapparats, gelegentlich auch unter Einbezug von Elektronik. Das Material wird strukturell umgeformt, was seine Erkennbarkeit in unterschiedlichem Maß beeinflusst; die Spanne reicht von klar vernehmlich bis hin zu flüchtigen Spuren im Klang. In der Gesamtschau auf das Stück ergibt sich eine divergierende Charakteristik der verschiedenen musikalischen Elemente. Es entsteht ein Interagieren, das irgendwo im Feld zwischen Collage mit bearbeitetem Material und Durchkomposition einer eher komplex heterogenen Textur angesiedelt ist.

Hanno Ehrler

Biographie des Komponisten:

Sven-Ingo Koch, geboren 1974 in Hagen, studierte an der Folkwang-Hochschule Essen instrumentale und elektronische Komposition bei Nicolaus A. Huber und Dirk Reith. Stipendien des DAAD und der Stanford University führten ihn ab 1999 zu Aufbaustudien in die USA, wo er an der University of California in San Diego und an der Stanford University u.a. bei Roger Reynolds und Brian Ferneyhough zum „Doctor of Musical Arts“ promovierte. Als Assistent Ferneyhoughs war Koch 2002–03 Lehrbeauftragter für Komposition in Stanford. Seit Juli 2003 lebt Koch wieder freischaffend in Deutschland – die Wüsten und Strände Kaliforniens aber unsäglich vermissend.

Sven-Ingo Kochs Werke wurden bei vielen bedeutenden Festivals aufgeführt, wie der Münchener Biennale, der Lyoner Biennale, Eclat, Ultraschall, musica viva, dem MDR Musiksommer, den Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik und den Weltmusiktagen. Neben Auführungen durch große Orchester wie das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und das Tokyo Symphony Orchestra wird Sven-Ingo Kochs Musik regelmäßig von Solisten wie Chen Halevi, Jean-Guihen Queyras, Pascal Gallois, Peter Veale und Ensembles wie den Neuen Vocalsolisten und der musikFabrik aufgeführt. Für das Ensemble ascolta entstanden Musiken zu Filmen Walter Ruttmanns, die wiederholt auch im Fernsehen ausgestrahlt wurden.

Preise und Stipendien (Auswahl): Folkwangpreis 1999, Stipendiat der Akademie der Künste Berlin und Auszeichnung beim Bachpreis 2000, Förderpreis des BDI 2001, Stuttgarter Kompositionspreis 2003, Elisabeth-Schneider-Preis 2005, Düsseldorfer Musikförderpreis 2006; Jahresstipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR 2004, Stipendium des Künstlerhofes Schreyahn 2005 sowie von Schloss Solitude 2007. Compositeur en résidence der Rencontres Musicales de Haute-Provence 2007. 2008 Gastkünstler am Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe sowie mehrmonatiger Venedigaufenthalt als Stipendiat des Kulturstaatsministers.

Kontakt zum Komponisten:

sveningo@yahoo.com

Andreas Dohmen – tempo giusto

(2002/2003)

Dauer: 17‘

Verlag: Eigenverlag

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/tempo-giusto-kuhlmannkommentar-musik-fuer-gerhard-richter-frottages-no250673.html?_SID=U

Besetzung:

- Schlagwerkquartett
- 4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo)
- 3 Oboen
- Englisch Horn
- Klarinette in Es
- 2 Klarinetten in B
- Bassklarinette
- 2 Fagotte
- 2 Kontrafagotte
- 6 Hörner in F
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen
- Tuba
- Pauken, 3 Schlagzeuger
- 2 Harfen
- Klavier
- 16.14.12.10.8

Beschreibung:

Mehrfach müssen die Interpreten in Dohmens *tempo giusto* das – ihnen und dem Stück – „angemessene“ Tempo finden. Angemessen – das heißt für Andreas Dohmen auch in diesem Fall: „so schnell wie möglich“. Aber es geht nicht um Raserei, sondern vielmehr um größtmögliche Konkretion des zeitlichen Verlaufs. Sehr im Gegensatz übrigens zur berühmten Vorgabe von John Cage, der mit seiner Anweisung „as slow as possible“ etwas Fernes, Utopisches, kaum Einzulösendes assoziierte. „So schnell wie möglich“ (s.s.w.m.) ist hingegen ein absolut konkretes Tempo, es gibt für einen Musiker immer nur ein einziges ‚so schnell wie möglich‘-Tempo, es gibt im Zusammenspiel mehrerer Musiker nur ein (anderes) einziges s.s.w.m.-Tempo. Und das ist ganz im Wortsinn sehr fassbar – ‚anfassbar‘, auch körperlich erfahrbar bzw. bedingt.“ Diese fassbaren Tempi – für Dohmen deutlicher als die scheinbar objektive Metronomangabe – werden im groß besetzten Stück auf dreierlei Weise gefunden:

1. Der Dirigent wählt ein Tempo, das er im Zusammenspiel aller für das „schnellstmögliche“ hält.
2. Jeder Instrumentalist wählt an verschiedenen Stellen jeweils sein individuell schnellstes Tempo.
3. Mehrere Musiker müssen sich in bestimmten Zeitabschnitten kollektiv auf ein gemeinsam schnellstes Tempo einigen.

Im Zusammenspiel können dann auch verschiedene Tempi miteinander konkurrieren. Das Körperliche, Präzise, Fassbare dieser Musik – deren Organisation, z. B. in den Tonhöhen und Akkorden, zugleich strengen Prinzipien und Plänen folgt – manifestiert sich am deutlichsten im Solopart, im Schlagquartett: „Das sind gar keine vier Schlagzeuger. Das ist ein Schlagzeuger, dreimal geklont. Die Auswahl und die Aufstellung der einzelnen Schlaginstrumente sind bei allen vier Musikern identisch, nur in Kleinigkeiten wie der Größe der Becken, der Tonhöhen der Gongs etc. gibt es Unterschiede. Und auch die Bewegungsabläufe am Instrumentarium sind das ganze Stück hindurch sehr ähnlich. Alle solistischen Tempoverläufe erscheinen gleichzeitig vierfach und so noch deutlicher [körperlicher, direkter – L. J.]. Ein ständiges *colla parte*, man weiß bloß nicht, wer mit wem *colla parte* spielt.“

Die kommunikativen Herausforderungen in *tempo giusto* spiegeln sich in klanglichen Feinheiten. So lässt Dohmen scheinbar gleichbleibende Akkorde allmählich changieren, indem sich Einsatzabstände fast unmerklich verschieben – oder einfach nur die Kombinationen der rechten und linken Hände der Schlagzeuger variieren.

Wiederholung und Variation – auch hierin liegt ein wiederkehrendes Spannungsmoment in Dohmens Musik.

Lydia Jeschke

Biographie des Komponisten:

Andreas Dohmen, 1962 in Viersen geboren, studierte an der Folkwang Hochschule in Essen Kontrabass bei Rolf Heister und Komposition bei Dieter Torkewitz. Von 1987 bis 1990 nahm er jährlich an den Meisterkursen für Komposition von Franco Donatoni an der Accademia Musicale Chigiana in Siena teil; von 1988 bis 1990 studierte er als Stipendiat des DAAD Komposition bei Donatoni in Mailand und Biella. Nach Lehraufträgen an den Musikhochschulen in Essen, Duisburg und Dortmund unterrichtet er seit 2002 Analyse Neuer Musik und Instrumentation an der Hochschule für Künste Bremen.

Preise und Auszeichnungen (Auswahl): Preisträger beim Forum junger Komponisten des WDR Köln, Ehrendiplom der Accademia Musicale Chigiana Siena, 1. Preis beim internationalen Kompositionswettbewerb der Stadt Rom „Premio Valentino Bucchi“, Folkwang-Preis für Komposition, 1. Preis beim Kompositionswettbewerb der Landeshauptstadt Stuttgart.

Kompositionsaufträge (Auswahl): Donaueschinger Musiktage (SWR), Wittener Tage für Neue Kammermusik (WDR), ECLAT Festival Stuttgart (SWR), Musik im 20. Jahrhundert (SR), Musik der Zeit Köln (WDR), musica viva München (BR), SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, WDR Sinfonieorchester Köln, BR-Symphonieorchester München, Ensemble Modern Frankfurt, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Schlagquartett Köln, Ensemble Aventure Freiburg.

Kontakt zum Komponisten:

dohmenand@gmail.com

Andreas Dohmen – Musik für Gerhard Richter (Portraits und Wiederholung II)

(1999/2000)

Dauer: 25‘

Verlag: Eigenverlag

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/tempo-giusto-kuhlmannkommentar-musik-fuer-gerhard-richter-frottages-no250673.html?_SID=U

Besetzung:

- 4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo)
- 3 Oboen
- Englisch Horn
- Klarinette in Es
- 2 Klarinetten in B
- Bassklarinette
- 2 Fagotte
- 2 Kontrafagotte
- 6 Hörner in F
- 3 Trompeten in C
- 3 Posaunen
- Tuba
- Pauken, 3 Schlagzeuger
- 2 Harfen
- Klavier
- Akkordeon
- 16.14.12.10.8

Beschreibung:

Auch in der **Musik für Gerhard Richter** leitet Andreas Dohmen kompositorische Verfahren aus Arbeitsweisen eines bildenden Künstlers ab. Sie verschmelzen aber, unter Berufung auf die amerikanische Autorin Gertrude Stein, mit literarischen Verfahren. Beinahe erstaunlich, dass bei diesen unterschiedlichen, gewichtigen Bezugspunkten ein so eigenständiges Werk entsteht – und dann auch noch, statt Malerei oder Literatur, Musik.

Tatsächlich überschneiden sich die Arbeiten von Gerhard Richter und Gertrude Stein in ihrer Thematisierung von Wiederholung und Veränderung. Die „wichtige Frage nach der Wiederholung und ob es so etwas überhaupt geben kann“, erörterte Gertrude Stein 1934 in ihrem Vortrag *Portraits and Repetition*⁷, und sie konstatiert, dass alles Lebendige sich niemals exakt wiederholt, sondern im Wiederholen vielmehr „insistiert“. Der Maler Gerhard Richter wiederholt in bestimmten Werkreihen Motive, um sie – demonstrativ – zu bearbeiten:

Kraftvolle Spachtelstriche durchqueren die feuchte Farbe.

Andreas Dohmen nun wagt den musikalischen Transfer des Insistierens und Spachtelns mit vollem Orchesterapparat inklusive Akkordeon, Klavier, Harfen und umfangreichem Schlagzeug und mithilfe von Diktiergeräten, die – wie auch schon in *Portraits und Wiederholung I* für Stimmen, Diktiergeräte und Resonanztrommeln – bestimmte Abschnitte der Musik während der Aufführung aufzeichnen und an anderer Stelle (in low tech quality) wieder einspie-

len. „Sie sind meine ‚Spachtel‘. Und so wie am Spachtel beim Verwischen immer Farben hängen bleiben, Konturen verwischen, Farben ineinander laufen, ist es hier mit den Diktiergeräten ganz genauso.“ Über lange Passagen ereignen sich durch überlagerte mehrfache Abspiel- und Aufnahmevorgänge allmähliche akustische Farbverwischungen. Mensch und Maschine, klare und verwischte Klänge verweben sich zu neuen klanglichen Schönheiten, und sie tun dies in ausgedehnten Prozessen des Wiederholens – nein: Insistierens.

Lydia Jeschke

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 39.

Kontakt zum Komponisten:

dohmenand@gmail.com

Carsten Hennig – Massen

(2005)

Dauer: 15'

Verlag: On Air Edition (über den Komponisten zu beziehen: <https://carsten-hennig.eu/>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/massenbewegung-no235100.html?_SID=U

Besetzung:

- Piccolo
- 2 Flöten
- Bassflöte
- 3 Oboen
- Englisch Horn
- 3 Klarinetten in B
- Bassklarinetten
- 3 Fagotte
- Kontrafagott
- 6 Hörner in F
- 5 Trompeten in C
- 4 Posaunen (1.-3. Tenorposaunen, 4. Bassposaune)
- Tuba
- Harfe
- Klavier
- Pauken, 3 Schlagzeuger (Xylophon, 4 Woodblocks, 2 Bongos, kleine Trommel, Vibraphon, 4 Tempelblocks, 4 Tom-Toms, Marimbaphon, Guiro, 2 Timbales, große Trommel)
- 12.0.10.8.6

Beschreibung:

Für sein Orchesterstück *Massen* hat Hennig 2005 einen naturalistischen Ansatz gewählt und sich an den Bewegungsmustern zweier Naturphänomene orientiert: dem Tierschwarm und dem Sandsturm. Schwarm und Sandsturm sind Gestalten, die sich aus einer Reihe von Punkten zusammensetzen. Indem Hennig diese Punkte, seien es nun Vögel, Fische oder Sandkörner, als musikalische Punkte definiert, entsteht nicht nur das akustische Pendant eines Schwarms, sondern Musik, die selbst zum Naturereignis wird. Das Wunder des Schwarms ist seine Beweglichkeit, die ohne ersichtlichen Steuermechanismus zu immer wieder neuen, koordinierten, aber kaum vorhersehbaren Mustern führt. Sowohl die komplexe Ordnung innerhalb des Schwarms als auch die Geschwindigkeit mit der sich die Punkt-konstellationen verändern, fordern das Fassungsvermögen des Betrachters heraus, der sich dem Phänomen mit erhabenem Staunen nähert.

Hennig hat nicht versucht, die Bahnen der einzelnen Vögel oder Fische en Detail nachzuzeichnen, was nicht nur künstlerisch fragwürdig, sondern wohl auch musikalisch schwer zu realisieren gewesen wäre. Ausgangspunkt waren Cluster, die aber räumlich und zeitlich aufgefächert werden: räumlich, über mehrere Register hinweg, und zeitlich, als Tonpunkte in einem Zeitkontinuum.

In Hennigs *Massen* durchdringen sich zwei einander widerstrebende Kräfte: die höhere Ordnung des Schwarms und das undurchsichtige Chaos des Sandsturms. Erst wo beide Kräfte ineinander greifen, kommt die Musik dem Ideal der natürlichen Masse nahe. Das Orchester beginnt zu schwirren und zu flimmern, der Klangraum der Bühne wirkt wie ein Käfig, in dem Hennig die Uргewalten der Natur freisetzt. Die Musik reflektiert und schildert das Erhabene nicht, sondern ist selbst erhaben.

Björn Gottstein

Biographie des Komponisten:

Am 1. Juli 1967 in Dresden geboren, erhielt Carsten Hennig mit 15 Jahren Klavier- und später Orgelunterricht. Nach dem Abitur arbeitete er als pädagogischer Helfer und Musikerzieher in einem Dresdner Kindergarten. Anschließend studierte er Schulmusik an der Musikhochschule Weimar (1989–1992), Filmmusik an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg (1992–1995) sowie Komposition bei Adriana Hölszky an der Musikhochschule Rostock (1997–2000) und am Mozarteum Salzburg (2000–2002).

1997 Auswahl für die Internationale Gaudeamus Musik Woche mit *Ein Ort Nirgends* für 9 Instrumente

1998 Auswahl für das Nachwuchsforum des Ensemble Modern und der Gesellschaft für Neue Musik mit *LONDON 5697* für Ensemble

2001 Arbeitsstipendium des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur Mecklenburg-Vorpommern

2002 Auswahl für das Internationale Forum Junger Komponisten des Ensemble Aleph (Frankreich) mit *Kadenzen - 13 Fälle* für Frauenstimme und Ensemble
Zweiter Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb Luxembourg für *Ausflug nach Sing-Sing* in 3 Gruppen (mit Rotationen) für 20 Instrumente

2004/05 Stipendium der Villa Massimo in Rom

2005 BMW Kompositionspreis der musica viva für das Orchesterstück *Massen*

2007 Erster Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb Mecklenburg-Vorpommern

Damit verbunden ist eine Auftragskomposition für ein abendfüllendes Werk für den NDR Chor und die Radiophilharmonie Hannover.

Stipendium der Villa Aurora in Los Angeles

2008 Arbeitsstipendium der Kulturstiftung Sachsen

Kompositionsaufträge und Aufführungen (Auswahl): Festival Manca (Nizza), ArtGenda (Stockholm), Münchener Biennale, HörenSagen (Münster), Musica Viva (München), Dresdner Tage für Zeitgenössische Musik, Stadttheater Gießen, Volkstheater Rostock, Tiroler Landestheater Innsbruck, zudem in Frankfurt, Bremen, Paris, Rom, Los Angeles, Alicante

Interpreten (Auswahl): Ensemble Modern, Nieuw Ensemble, musikFabrik, Luxembourg Sinfonietta, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Thürmchen Ensemble, Blaskapelle der Italienischen Luftwaffe, Ensemble Aleph, Faust Quartett, Formalist Quartet (Los Angeles), EAR Unit (Los Angeles), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Sinfonietta Dresden

Alle Werke werden bei Editions Musicales Européennes (Paris) verlegt.

Carsten Hennig lebt als freischaffender Komponist in Dresden.

Kontakt zum Komponisten:

post@carsten-hennig.eu

Carsten Hennig – synonym

(2000)

Dauer: 19'

Verlag: On Air Edition (über den Komponisten zu beziehen: <https://carsten-hennig.eu/>)

CD bei WERGO: https://de.schott-music.com/shop/massenbewegung-no235100.html?_SID=U

Besetzung:

- 2 Flöten (2. auch Altflöte)
- 2 Oboen (2. auch Englisch Horn)
- 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinette)
- 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)
- 2 Hörner
- 2 Trompeten
- 2 Posaunen
- Tuba
- Harfe
- Klavier
- Pauken, 3 Schlagzeuger (Vibraphon, Cabaza, kleine Trommel, 3 Woodblocks, Tamtam, Splash-Becken, große Trommel, Krotales, 2 Bongos, 2 Tempelblocks, Becken, Guiro, Xylophon, 2 Gongs, Vibraslap, 2 Timbales, 2 Tom-Toms)
- 7.6.5.4.3

Beschreibung:

Hennigs Werke teilen sich mit. Was den Tönen widerfährt, lässt sich vom Hörer meist gut nachvollziehen, und zwar auf einer ganz unmittelbaren Ebene. Man darf das nicht missverstehen. Hennig ist kein Pädagoge. Der Gedanke, dass seine Werke als didaktische Abhandlung und Lehrbuchseite missverstanden werden könnten, ist ihm ein Graus. Aber Hennig fordert seine Hörer und er fordert sie heraus. In *synonym* zum Beispiel konditioniert Hennig die Wahrnehmung seines Publikums. Das Stück beginnt mit einer kausalen Klangfolge: auf einen Schlagzeugimpuls folgt immer ein farbiger, aber schlagzeugloser Orchesterklang. Wenn dann der Schlagzeugimpuls im Verlaufe des Stückes verschwindet, hofft der Komponist, "dass der Hörer diesen Impuls trotzdem mitempfindet".

synonym entstand 2000 für die Kammerphilharmonie Bremen – mit einer klassischen, allerdings um vier Schlagzeuger erweiterten Orchesterbesetzung. Das perkussive Übergewicht motivierte den Komponisten dazu, sich intensiver mit dem Parameter Rhythmus zu befassen. Rhythmus, so Hennig, ist ein dynamisches Gleichgewicht, eine Bewegung, die durch eine Gegenbewegung wieder zur Ruhe kommt: "Der Sinn des Rhythmus ist letztlich Ausgleich." Auf einen rhythmischen Impuls folgt immer etwas, das man vielleicht Nichts oder Nichtimpuls nennen könnte: eine Stille, eine Leere oder eine Pause, die den Schlag abfedert. "Eine rhythmische Struktur", fasst Hennig seinen Gedankengang zusammen, "ist von diesen Leerstellen her definiert." In *synonym* hat Hennig diese Leerstellen aufgefüllt, und zwar mit den Klangfarben des Orchesters, "sodass dieser Impuls immer an Klangfarbe gekoppelt ist". Hennig hat zwischen Perkussionsinstrumenten und Orchesterinstrumenten keine eindeutige Relation festgelegt. Es folgt nicht auf jeden Woodblockschlag ein Flötenton. Das Orchester

wird bei Hennig zu einer großen Mixtur- oder auch Timbremaschine, die er als "das für mich reichhaltigste, differenzierteste Instrumentarium" noch über die Möglichkeiten der Elektronik stellt.

Schlagzeug und Orchester behaupten sich als Gegensätze. Das Stück beginnt als Schlagzeugsolo, das vom Orchester zaghaft unterwandert wird. Der zweite Abschnitt inauguriert das bereits beschriebene Modell Schlagzeugimpuls-Orchesterklang. Im dritten Abschnitt wird der Impuls von nicht-perkussiven Instrumenten ausgelöst, bevor er im vierten Abschnitt vollkommen verschwindet. Bisweilen laufen Impuls und Klangfarbe auch ineinander, ist das vom Schlagzeug gestörte Gleichgewicht noch nicht wiederhergestellt, wenn schon die nächste Welle angestoßen wird. Impulse und Orchesterklänge überlagern sich. Der Tumult bleibt also nicht aus, auch weil Hennig sich weigert, sein eigenes dramaturgisches Konzept als formelhaftes Schema misszuverstehen. Der erzählerische Bogen mit seinen vier klar gegliederten Abschnitten weicht im Moment des Komponierens dem schöpferischen Willen nach Ausdruck und künstlerischer Freiheit.

Björn Gottstein

Biographie des Komponisten:

Siehe Seite 43.

Kontakt zum Komponisten:

post@carsten-hennig.eu