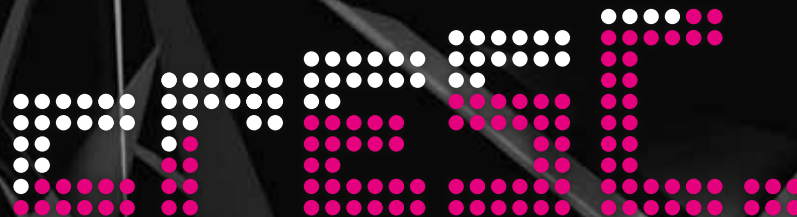


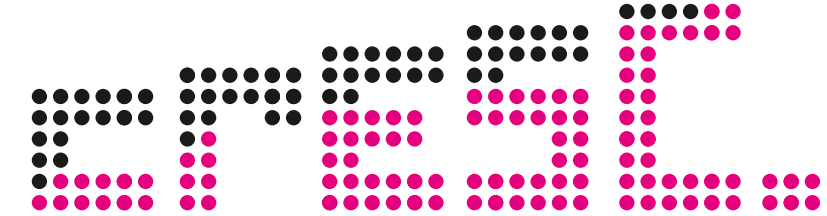
MUSIK UND RAUM IANNIS XENAKIS



Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main

25.–27.11.2011

MUSIK UND RAUM IANNIS XENAKIS



Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main

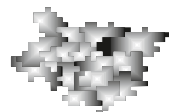
25.–27.11.2011

Ein Festival von
Ensemble Modern und **hr-Sinfonieorchester**

in Kooperation mit dem
Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD)

und in Zusammenarbeit mit dem
**Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule
für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main**
und der **Internationalen Ensemble Modern Akademie**

Medienpartner
hrz-kultur



ermöglicht durch
**kulturfonds
frankfurt rheinmain**

In Zusammenarbeit mit:
**Allianz
Kulturstiftung**



Grußworte	5
Vorwort	8
 FESTIVAL-ÜBERSICHT	 10
 Essays	
VON GANZ VERSCHIEDENEN SEITEN – ZUR GESCHICHTE DES RAUMS IN DER MUSIK	14
IANNIS XENAKIS – VON MATHEMATIK, ONTOLOGIE UND RÄUMLICHER MUSIK	21
IANNIS XENAKIS IN DARMSTADT	28
BEITRAG ZU DEN DARMSTÄDTER FERIENKURSEN 1974	31

Programm	
AUSSTELLUNG	35
SYMPOSIUM – Erster Tag	39
ERÖFFNUNGSKONZERT	43
UN/LIMITS – OPEN SPACE	49
SYMPOSIUM – Zweiter Tag	55
ESPACES MUSICAUX	59
GRUPPEN³	65
XENAKIS[A]LIVE!	71
RAUMWELTEN	75
CHAMBERS	81
ABSCHLUSSKONZERT	87

Biografien	
KOMPONISTEN, INTERPRETEN, REFERENTEN	94

Anhang	
Spielstätten / Shuttle-Bus	124
Video-Livestream / Radio	125
Impressum	126

Inhalt



Meine herzlichen Grüße gelten allen, die sich an dem Festival cresc... 2011 beteiligen. Ich freue mich, diese besondere Veranstaltung bei uns in Hessen zu wissen, die neue künstlerische Positionen und Perspektiven der Auseinandersetzung mit der Gegenwart vorstellen will.

Wir alle wissen, dass es nicht leicht ist, neben Traditionellem und damit Liebgewonnenem und Vertrautem auch neuen Dingen eine gleichberechtigte Chance zu geben. Neue Impulse sind jedoch unbedingt notwendig, um zeitgemäße Entwicklungen zu ermöglichen und erforderliche Wandlungen im Zeichen einer sich modernisierenden Gesellschaft einzuleiten.

Eine ausgeprägte Kunstszenen ist eine Bereicherung für jede Stadt und jedes Land. Sie ist ein wichtiger Teil der Kultur, in ihr drücken sich die Gefühle und Ansichten der Menschen aus, die diese Kultur leben. Diejenigen, die für die Musik als einer Form der Kunst tätig sind, haben es sich zur Aufgabe gemacht, diese Empfindungen und Meinungen aufzugreifen und aus ihrer persönlichen Sicht heraus darzustellen. Sie bieten der Gesellschaft eine Bühne.

Dem Festival gelingt es, namhafte Künstler und Ensembles für ein spannendes Programm zu gewinnen und deren vielfältige Ideen zu präsentieren.

Ich wünsche cresc... 2011 einen guten Verlauf.

Volker Bouffier
Hessischer Ministerpräsident

Ein neuer Leuchtturm soll entstehen. Überall sichtbar soll er sein. Jedoch nicht in »Küstenlage«, sondern inmitten einer Region, eines Landes, inmitten Europas. Seit jeher Knotenpunkt und urbanes Zentrum in der Mitte Deutschlands ist in und um Frankfurt am Main im Bereich der Modernen Musik eine beachtliche und substanzreiche Szene der Zeitgenössischen Musik gewachsen. Mit dem in Frankfurt ansässigen Ensemble Modern, seiner Internationalen Ensemble Modern Akademie, dem Hessischen Rundfunk mit seinem hr-Sinfonieorchester und der hr-Bigband, dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt sowie mit dem Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst haben wir es mit überaus agilen, kreativen, renommierten, gut vernetzten und Impulsgebenden Protagonisten zu tun. Diese zusammenzubringen, ein gemeinsames Festival anzuregen und diesem zu einer internationalen Leuchtkraft zu verhelfen, hat sich der Kulturfonds Frankfurt RheinMain auf die Fahnen geschrieben.

Die Region Frankfurt Rhein-Main hat in der Vergangenheit international bedeutsame Beiträge zur Entwicklung der Modernen Musik geleistet; Aufsehen erregende Komponisten haben hier stilbildend gewirkt und die Avantgarde vorangetrieben. cresc... greift diese Linie auf, schließt die Lücke und leistet einen neuen, eigenen Beitrag, verdichtet Vorhandenes, erschließt aber auch

neues künstlerisches Potenzial und schafft so mit vereinten Kräften ein neues kulturelles Glanzlicht. Ein Beispiel für die kulturelle Dynamik der Region durch kreative Vernetzung hier angesiedelter Substanz höchster Qualität.

Für die erste Ausgabe von cresc... haben die verantwortlichen Köpfe einen roten Faden gesponnen, der sich als Thema »Musik und Raum« durch das gesamte Festival zieht, dabei Iannis Xenakis besonders umgarnt und ein Symposium und eine Ausstellung zum Werk dieses exzeptionellen Komponisten und Architekten mit sich führt. cresc... sucht die Schnittmengen und Verbindungen zu anderen Kunstsparten, zeigt neue Bezüge auf und versteht sich als Forum für aktuelle Entwicklungen wie für bereits Vorhandenes. Auch künftig sollen weitere Institutionen aus dem reichen Fundus des rhein-mainischen Kulturlebens in diese Vernetzung einbezogen werden.

Mit cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main schärft die hiesige Region ihr Profil als offene, vielfältige und zukunftsgerichtete Kulturlandschaft, die aufgrund ihres hohen Qualitätsniveaus auch international wahrgenommen wird. Wir wünschen cresc... eine starke und nachhaltige Ausstrahlung!

Professor Dr. Herbert Beck
Geschäftsführer des Kulturfonds Frankfurt RheinMain

Seit dem Jahr 2004 unterstützt die Allianz Kulturstiftung das Internationale Kompositionsseminar des Ensemble Modern. Bei diesem gemeinsam entwickelten Projekt konnten bisher 37 Komponisten aus 18 Ländern ihre Werke im Rahmen der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) zur Uraufführung bringen. Dabei wurde nicht »in der stillen Ecke« komponiert und dann par force uraufgeführt. Die Lehr- und Lernstätte wurde hier zu einem Ort der Begegnung und des Austausches, des experimentellen Forschens und der öffentlichen Präsentation. Das Besondere dieses Kompositionsseminars bestand gerade darin, dass musikalische Inhalte vor dem Hintergrund ästhetischer Fragestellungen gemeinsam analysiert, im Kontext unterschiedlicher Kompositionstechniken ausprobiert und schließlich mit ruhiger Hand am Taktstock umgesetzt wurden. Dabei ist der Aspekt, dass die Komponisten die Musiker, für die sie ihre Werke schreiben, vor diesem künstlerischen Prozess genau kennen lernen können, sicher nicht hoch genug einzuschätzen. Dafür sei auch den beteiligten Dozenten und Mentoren Stefan Asbury, George Benjamin, Johannes Kalitzke, Hanspeter Kyburz, Helmut Lachenmann und Franck Ollu noch einmal herzlicher Dank gezollt!

Dieses europaweit einzigartige Professionalisierungsangebot findet nun eine zusätzliche Dimension im neu gegründeten biennalen Festival für Moderne Musik cresc..., das zu einem kulturellen Flaggschiff der Metropolregion Frankfurt Rhein-Main zu werden verspricht. Wir sind beglückt darüber, von einem Reigen hochkarätiger Partner und dem Kulturfonds Frankfurt RheinMain als Hauptförderer so freundlich aufgenommen zu werden. Das verspricht eine fruchtbare Zusammenarbeit, auf die sich die Mitarbeiter und Gremien unserer Stiftung sehr freuen.

Michael M. Thoss
*Geschäftsführendes Mitglied des Stiftungsrates
Allianz Kulturstiftung*

kresch [krE`ʃ] ~~crash~~ cresc... Auch wenn man gerade in Frankfurt und dem Rhein-Main-Gebiet an andere Konnotationen denken könnte und die Assoziation insbesondere heute, in nicht eben krisenresistenten Zeiten nahelegt, so stand von Anbeginn das musikalische Bild im Vordergrund unserer neuen Initiative – crescendo, also lauter werdend, zunehmend, verdichtend, (an)wachsend.

Als der Kulturfonds Frankfurt RheinMain vor mehr als zwei Jahren verschiedene Protagonisten der Musik unserer Zeit, die in der Rhein-Main-Region agieren, zum gemeinsamen Gedankenaustausch einlud, um die unterschiedlichen Kräfte und Potenziale in der Metropolregion zusammenzuführen, wurde auch der Grundstein für cresc... gelegt. Darmstadt und Frankfurt sind in den vergangenen gut sechs Jahrzehnten immer schon wichtige Zentren und Player für Zeitgenössische Musik gewesen – ob als Darmstädter Ferienkurse, als Hessischer Rundfunk mit seinen Orchestern, Konzerten und Kooperationen oder – seit 1985 – als Ensemble Modern: Jede Institution hat ihren eigenen Wirkungskreis entfaltet, hat internationale Reputation, kann auf eine lange Erfolgsgeschichte verweisen. Jetzt und hier aber finden sich die verschiedenen Institutionen mit ihren unterschiedlichen Initiativen, Formaten, Akzenten und Spielformen im Umgang mit der Musik unserer Zeit zusammen, um nicht nur Kräfte zu bündeln, sondern zugleich eine neue Strahlkraft in die Region hinein und darüber hinaus zu entwickeln. Die Achse Darmstadt–Frankfurt steht zwar

zentral für die erste Ausgabe dieser Biennale, in Zukunft aber – so unser und der Wunsch des Kulturfonds Frankfurt RheinMain als wichtigster Förderer des Festivals – beteiligen sich weitere cresc...-Denker aus der Region an unserer Idee, um den Gedanken eines wachsenden, lauter werdenden und sich verdichtenden neuen Kunst-Festivals Realität werden zu lassen.

Die kuratorischen Setzungen lassen sich aus diesem ersten cresc...-Programm ableiten und zielen zugleich auf die perspektivische Planung: cresc... möchte ein expandierendes biennales Festival mit klarer thematischer Positionierung werden, um im nationalen und internationalen Kontext ein wahrnehmbares Gesicht zu bekommen. Wenn 2011 der griechisch-französische Komponist, Wissenschaftler und Architekt Iannis Xenakis und – mit seinem vielgestaltigen Schaffen eng verbunden – das Themenfeld »Musik und Raum« im Zentrum stehen, so deutet sich damit ein Verweis aus dem inneren musikalischen Kontext an, der Andockstellen zu anderen Kunstsparten ermöglicht, zulässt und bewusst sucht. In diesem Verständnis ist Musik-Diskurs ein Diskurs über aktuelle Kunstformen, womit eine Spannung angedeutet ist, die wir gerne aufgreifen und abbilden möchten. cresc... ist damit erklärtermaßen aber auch kein weiteres Uraufführungsfestival – wobei Uraufführungen neuer Werke willkommen, aber eben keine Voraussetzung sind. Die wichtige und häufig genug vernachlässigte Pflege des heutigen Repertoires Zeitgenössischer Musik wird bei cresc... in ein Festival-

profil überführt, das mit relevanten künstlerischen Positionen der jüngeren Vergangenheit die aktuelle Gegenwart reliefartig abtasten will.

In diesem Verständnis hat Iannis Xenakis' Musikdenken für die konzeptionelle Ausrichtung von cresc... Referenzcharakter: Komponist, Wissenschaftler und Architekt in Personalunion, ein kritischer Kopf, der stets und trotz mancher Widerstände seinen eigenen Weg suchte und ging, der weit über die Grenzen der Neuen Musik hinaus Akzeptanz erfuhr und Inspirationen folgte, die ebenso weit außerhalb dieser Neuen Musik lagen. Keine Musik existiert ohne den Raum – das ist zwar eine Binsenweisheit, aber gerade Xenakis hat sie in seinem Schaffen so sehr gestärkt, dass Musik und Raum zu einem Parameterpaar zusammengewachsen sind, das kaum zu trennen ist. Der Raum wird bei Xenakis (wie auch bei anderen Komponisten der Zeit) in das konzeptionelle Denken einbezogen und – so lässt sich vielleicht sagen – zu einem riesigen Instrument umgebaut. Hörperspektiven und Wahrnehmungskategorien werden damit in neue Zusammenhänge versetzt, die Besucher stärker als bisher zur aktiveren Teilhabe eingeladen und können sich den Klangströmen weniger stark entziehen – heute bereits klassische Stücke wie Xenakis' **Terretektorh** oder Stockhausens **Gruppen** lassen sich in der Retrospektive als durchaus zukunfts- und wegweisend erkennen. Wie wir diesen selten live zu hörenden bahnbrechenden Arbeiten heute begegnen, dürfte eine ebenso lohnende wie spannende Erfahrung

werden. So ziehen sich »Xenakis« und »Musik und Raum« wie rote Fäden durch das cresc...-Programm 2011, nicht ohne Freiraum für Exkursionen in Grenzbereiche anderer Musikformen ...

cresc... ist ein Festival von Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester in Kooperation mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) und in Zusammenarbeit mit dem Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main und der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) – insofern danken wir stellvertretend für die beteiligten Institutionen allen, die die erste Ausgabe von cresc... möglich gemacht haben. Ein besonderer Dank geht freilich an die beiden finanziellen Ermöglicher des Festivals, den Kulturfonds Frankfurt RheinMain und die Allianz-Kulturstiftung, ohne deren Engagement cresc... ein reines – wenn auch schönes – Gedankenspiel geblieben wäre.

Wir wünschen cresc... ein möglichst langes Leben und allen Besuchern neue, unerwartete Begegnungen und Hörerlebnisse.

Roland Diry
Geschäftsführer Ensemble Modern

Andrea Zietzschmann
hr-Musikchefin

Thomas Schäfer
Direktor des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD)

FESTIVAL-ÜBERSICHT

25.11. – 1.12.	9–21 Uhr Eröffnung: 25.11., 17.45 Uhr	Frankfurt, hr-Sendesaal, Goldhalle	IANNIS XENAKIS – ARCHITEKTUR UND MUSIK AUSSTELLUNG	35
25.11.	14–17.30 Uhr	Frankfurt, hr-Sendesaal, Foyer	XENAKISPERSPEKTIVEN • SYMPOSIUM • Erster Tag Baltensperger • Hoffmann • Frisius • Cloot	39
	19 Uhr	Frankfurt, hr-Sendesaal	ERÖFFNUNGSKONZERT Ensemble Modern • hr-Sinfonieorchester IEMA-Ensemble • Johannes Kalitzke Xenakis • Žuraj • Qian • Carter	43
	22.30 Uhr	Frankfurt, Frankfurt LAB	UN/LIMITS – OPEN SPACE hr-Bigband • Christian Lindberg • Örjan Fahlström Jaksjø • Fahlström • Xenakis • Lindberg	49
26.11.	10–13.30 Uhr	Frankfurt, hr-Sendesaal, Foyer	XENAKISPERSPEKTIVEN • SYMPOSIUM • Zweiter Tag Saxer • Kanach • Solomos • Cloot	55
	15 Uhr	Frankfurt, hr-Sendesaal	ESPACES MUSICAUX Ensemble intercontemporain • Alain Billard Susanna Mälkki Levinas • Aperghis • Xenakis • Varèse • Jarrell	59

27.11.

19 Uhr	Darmstadt, Böllenfalltorhalle	GRUPPEN ³ hr-Sinfonieorchester • Ensemble Modern • Saar Berger Matthias Pintscher • Lucas Vis • Paul Fitzsimon Xenakis • Cheung • De Mey • Stockhausen	65
22 Uhr	Darmstadt, 603qm	XENAKIS[A]LIVE! zeitkratzer • Lillevan Friedl	71
11 Uhr	Frankfurt, Frankfurt LAB	RAUMWELTEN IEMA-Ensemble • Holger Falk • Matthias Pintscher Xenakis • Pintscher • Berio	75
13 Uhr	Frankfurt, Frankfurt LAB	CHAMBERS JACK Quartet Xenakis • Ligeti • Scelsi	81
16 Uhr	Frankfurt, hr-Sendesaal	ABSCHLUSSKONZERT Ensemble Modern • Norbert Ommer Pablo Rus Broseta • Johannes Kalitzke Beyer • Herrmann • Horváth • Keller Motschmann • Rohloff	87
Jeweils 45 Minuten vor den Konzerten:		XENAKISSPLITTER • KONZERTEINFÜHRUNGEN Julia Cloot • Stefan Fricke • Rudolf Frisius Martin Grunenberg • Robin Hoffmann • Michael Rebhahn Marion Saxer • Martin Schüttler	



Essays

Michael Rebhahn

VON GANZ VERSCHIEDENEN SEITEN – ZUR GESCHICHTE DES RAUMS IN DER MUSIK

Als immaterieller Ausdrucksform, die nicht an stoffliche Materie gebunden sei und von allem Sichtbaren abstrahieren könne, wurde der Musik vor allem in der Romantik eine Vorrangstellung unter den Künsten eingeräumt. Sie galt als die geistigste aller Künste – als Symbol des Unendlichen und der Wahrheit am nächsten: »In den Wellen der Musik strömt recht eigentlich nur das reine, formlose Wesen« (Wackenroder). Gleichwohl ist Musik nie eine schiere »Zeitkunst« gewesen. Auch hier wirken Raum und Zeit zusammen – wie in allen darstellenden Künsten, wie in der gesamten Erfahrungswirklichkeit des Menschen. Das Bewusstsein für diese im Grunde schlichte Zwangsläufigkeit wurde bereits im 16. Jahrhundert konzeptualisiert: In den *Cori spezzati* der Venezianischen Schule um Adrian Willaert und Andrea und Giovanni Gabrieli finden sich Entwürfe einer Musik, die den (architektonischen) Raum als konstitutiven Bestandteil in die musikalische Faktur integriert.

In seiner 1558 erschienenen Schrift »Le istituzioni harmoniche« beschrieb der Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino jene Mehrchörigkeit als ein Mittel, um »einen großen Klang zu erzielen [und] in diesem Klang auch Abwechslung zu schaffen«. Die *Cori spezzati* entwickelten im Wesentlichen das Dialogprinzip weiter, das bereits in den antiphonalen Wechselgesängen der Gregorianik

vorhanden war und markierten zugleich den endgültigen Übergang von der Renaissance zum Barock. Das mehrchörige Komponieren und Musizieren verbreitete sich rasch in weiten Teilen Europas; der bedeutendste deutsche Komponist, der das Prinzip der *Cori spezzati* adaptierte, war Giovanni Gabrielis Schüler Heinrich Schütz, der in seinen 1619 entstandenen **Psalmen Davids** vorschrieb, die einzelnen Chöre »an unterschiedlichen Örthern« zu postieren. Mitte des 17. Jahrhunderts verlor sich die mehrchörige Satzweise allmählich zugunsten einer orchestral orientierten Faktur, wobei Residuen der alten Technik in der Terrassendynamik des Concerto grosso erhalten blieben.

POLYFONIE ALS RAUM

Eine erneute Sensibilität für die Potenziale des musikalischen Raumes lässt sich im Zuge einer Neubewertung des Phänomens der *Polyfonie* am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ausmachen. Dass musikalische Gestalten im polyphonen Kontext »von ganz verschiedenen Seiten und ohne Rücksicht aufeinander« erklingen mögen, wurde bereits von Gustav Mahler formuliert, der die akustische Disparität der Welt zum Leitbild seiner kompositorischen Ästhetik erhob: »Alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie« (Mahler). Wiewohl er die

Wirkung des Auseinanderklingens der akustischen Umwelt auf seine Musik explizit herausstellte, verharnte Mahler doch innerhalb der traditionellen musikalischen Syntax. Sein Impuls, die Fülle des musikalischen Raumes als Urgrund seiner Polyfonie zu begreifen, bleibt Metapher für die Diskontinuität, für die Integration des Disparaten als Konsequenz eines universalistischen Sinfoniebegriffs, dem die klangliche Fülle der Welt als Modell dient. Die musikalische Welt, die Mahler erzeugt und deren Ordnung »zu einem zusammenstimmenden und zusammenklingenden Ganzen« er als seine Pflicht begreift, bewegt sich noch »domestiziert« in den Bahnen der tradierten musikalischen Grammatik.

Erst mit der Unterminierung der Tonalität wurde ein anderer Umgang mit dem musikalischen Raum möglich. Die Begrenzungen der Dur-Moll-tonalen Harmonik wurden gesprengt, die Zerstreuung in weite und offene Räume ermöglicht, die Orientierung an einem unveränderlich gesetzten Fixpunkt hinfällig. Tonalität, Metrum und geschlossene Form, die Polaritäten von Dur und Moll, Konsonanz und Dissonanz, das Fundament des Grundtones sowie der fest umrissene Klangraum der Oktave wirkten als »Einschalungen« musikalischer Gefüge, als Demarkationen räumlicher Perspektiven. Polytonalität und Atonalität vermochten jene starre Konstruktion zu erschüttern: Mit der Tonalität aufgegeben wird der durch die funktionale Harmonik begründete »Richtungszwang«.

Tatsächlich »von ganz verschiedenen Seiten und ohne Rücksicht aufeinander« erklingen musikalische Linien und Texturen in zahlreichen Kompositionen von Charles Ives. In seinen hochgradig disparaten Tonsätzen wird die vorbehaltlose Präsentation des Gleichzeitigen erstmals zur kompositorischen Methode. Ives überführt die real erfahrenen Diskontinuitäten ins Artifizielle, wobei ihm nicht daran gelegen ist, scheinbar widerspruchsvolle Aspekte seines Materials in widerspruchslöse Beziehungen zu setzen, um zu einer Synthese zu gelangen. An die Stelle der traditionellen Polyfonie setzt er die Überlagerung von Klangschichten. Einheitlichkeit, im Sinne einer nach außen erkennbaren Konsistenz von kompositorischer und ästhetischer Organisation, wird in Ives' Kompositionen durch die Collage des Ungleichartigen ersetzt.

Einen Höhepunkt seiner Arbeit mit heterogenen Klangschichten markiert der zweite Satz seiner zwischen 1909 und 1916 entstandenen **Symphony No. 4**. Der von Ives als »Comedy« bezeichnete Satz realisiert ein kompositorisches Prinzip, demzufolge die verschiedenen klanglichen Objekte und Assoziationen kaum noch das Erfassen des je Einzelnen zulassen. Ives erschafft eine musikalisch-räumliche Mehrdimensionalität, als deren Effekt sich die Unbestimmtheit der Wahrnehmung einstellt. Der Hörer muss sich notwendig für die Herauslösung einzelner Schichten entscheiden, er kann und muss nicht sämtliche Aspekte der Gesamtform gleichzeitig wahrnehmen. In der kolossalen Fülle der »Comedy« scheinen die Ausdrucksmöglichkeiten dem Ausdruckswil-

len nicht länger gerecht zu werden und die Grenzen des Darstellbaren erreicht. Das klangliche Überangebot, das eine dimensionale Lesart verunmöglicht, scheint nach der Utopie einer musikalischen Totalität zu streben.

KUBISTISCHE MUSIK

»Aus blassen Harmonien der Farbe steigen Linien empor, Prismen schieben sich hoch, wachsen uns entgegen, springen zurück, brechen Stufen in den unendlichen Raum, führen nach oben und in die Tiefe, verbreitern, vervielfältigen sich, sammeln sich zu Akkorden, werden vom Rhythmus beschwingt und tanzen nun auf in der absoluten Musik des Raumes. Man erlebt diese transzendente Dynamik nicht anders als die wirklichkeitsferne Kontrapunktik Bachscher Fugen.«

Ungeachtet der dezidiert musikalischen Terminologie ist hier von Bildender Kunst die Rede. Der Kunsthistoriker Paul Erich Küppers gebrauchte in seinem 1920 erschienenen Essay »Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit« diese überbordende Metaphorik zur Beschreibung der Arbeiten von Picasso und Braque. Umgekehrt hatte die Formensprache des Kubismus auf einige Komponisten der Zeit einen nachhaltigen Einfluss. Vor allem Edgard Varèse näherte sich der künstlerischen Stilrichtung mit kompositorischen Strategien, die Musik als Klangraum und Klänge als Objekte organisierten. Bereits 1870 erkannte der Physiker Hermann von Helmholtz »eine große Ähnlichkeit der Tonleiter mit dem Raume«, die Varèse zu seinem formbildenden

Prinzip dynamisch bewegter *Klangmassen* anregte. Im Rekurs auf Helmholtz bezeichnete er in einer Vorlesung aus dem Jahr 1936 seine Musik als die »Bewegung von Klangmassen«, die an die Stelle des linearen Kontrapunkts getreten sei. Diese – nicht aufeinander bezogenen – Massen würden sich anziehen, durchdringen und abstoßen, sich gleichzeitig in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegen und sich vor allem im Parameter des Timbres in verschiedene »Intensitätszonen« differenzieren.

Neben Helmholtz wurde Varèse von den Schriften des Physikers und Philosophen Josef Hoëné-Wronski inspiriert, der Musik als »die Verkörperlichung der in den Klängen selbst gelegenen Intelligenz« definierte. »Es war für mich«, erinnerte sich Varèse später, »eine neue, aufregende und die erste einleuchtende Konzeption von Musik. Hier lag für mich wahrscheinlich der erste Ansatzpunkt, mir Musik räumlich vorzustellen, mir die Klänge als bewegliche Tonkörper im Raum zu denken, eine Konzeption, die ich stufenweise weiter entwickelte und realisierte.«

In seiner 1925 entstandenen Komposition **Intégrales** entwarf Varèse eine musikalische »Projektion geometrischer Figuren auf die Fläche«. Als Analogie zur malerischen Fläche platzierte er eine feststehende »Intervallkonstante«, um die sich die Klangkörper bewegen. Allerdings wird die Konstante immer wieder durch den Einsatz von Unregelmäßigkeiten gestört, in denen der Musikwissenschaftler Wilfried Gruhn eine Parallele zum kubistischen Prinzip der »Simultaneität mit ihren perspektivischen Verzerren« erkennt. Bereits im zwei Jahre zuvor entstandenen

Stück **Octandre** hatte Varèse die Idee der »Klangperspektive« zu realisieren versucht: Jeder der drei Sätze eröffnet mit einem anderen Instrument – Oboe, Piccoloflöte und Fagott –, wobei, so Varèse, jene Instrumente das jeweils entfaltete musikalische Material von einem je eigenen Standpunkt aus »betrachten«. Für diese Vorstellung einer räumlichen Abbildung der Klänge verwandte Varèse den Terminus *spatial music* – räumliche Musik. Auf der Basis einer »Musik als Körper von Klängen, die sich frei im Raum entfalten«, formulierte er die Utopie einer »Befreiung des Klanges«, die letztlich wegbereitend für die folgenreichsten Umwälzung der Musikgeschichte war: Musik als *son organisé* – als organisierter Klang, organisierter Ton, organisiertes Geräusch.

VERZEITLICHER RAUM

»Der Klang wandert im Raum, durchmisst ihn von links nach rechts und dann wieder zum mittleren Orchester in Korrespondenzen, in Echo- und Antwortwirkungen, in responsorischen Steigerungen, im Hin- und Rückwurf rhythmischer und klanglicher Akzente, in Bläser-Crescendi, die faszinierend den Raum weiten, in konzertierenden Fanfaren, die ihn aufzusplittern scheinen und in polymetrischen Schlagzeugpartien, die mit dem Aufgebot von neun Spielern in den großen Steigerungen das Publikum einem konzentrischen Trommelfeuer ausliefern.«

So beschrieb Wolfgang Steinecke in der Zeitschrift »Melos« seine Wahrnehmung der Uraufführung von Karlheinz Stockhausens **Gruppen** für 3 Orchester, die 1958 in Köln stattfand. Die **Gruppen**

wurden – als Pendant zur elektronischen Raummusik **Gesang der Jünglinge** – weithin als Initialwerk einer neuen Instrumentalmusik im Raum wahrgenommen. Der französische Musikkritiker Claude Rostand rühmte sie als eines »der glänzendsten Stücke der jungen Orchesterliteratur«, als eine »Musik, die neue Horizonte auf tut«. Dabei war es nicht Stockhausen allein, der sich kompositorisch dem Parameter Raum widmete. Die Erkenntnis, die er 1958 in seinem Essay »Musik im Raum« formulierte, war zu dieser Zeit längst ein virulentes ästhetisches Moment musikalischer Innovation: »Wir bemerken mehr und mehr, wie sich alle musikalischen Vorstellungen in zunehmendem Maße verräumlichen.«

Die Sondierung des Raumes war für nahezu alle Stilrichtungen der Avantgarde konstitutiv; für die serielle Musik von Stockhausen, Boulez oder Nono ebenso wie für die stochastischen Methoden von Iannis Xenakis, das konzeptuelle Komponieren Dieter Schnebels oder die zufallsbestimmten Verfahren John Cages. Eine Vielfalt von Kompositionsweisen wird vom Phänomen der Räumlichkeit durchdrungen: An die Stelle einer *verräumlichten Zeit* der traditionellen tonalen Musik ist ein *verzeitlichter Raum* getreten: Es geht um Auflösung und Erweiterung, Zerstreuung, Offenheit und Simultaneität, um Verschachtelung und Ineinanderfließen mehrerer Räume.

Insbesondere Iannis Xenakis hat sich immer wieder mit diesen Potenzialen auseinandergesetzt. Ab Mitte der 1960er Jahre komponierte er eine Reihe von Stücken, die explizit mit der Verräumlichung des Klanges arbeiten. Die eindrucksvollsten Kompositio-

nen dieser Art sind das Orchesterstück **Terretektorh** (1966), in dem 88 Musiker kreisförmig angeordnet und das Publikum zwischen den Instrumentalisten platziert wird, sowie **Nomos Gamma** (1967/68), wo ein 98-köpfiges Orchester in verschiedene kleine Ensembles aufgeteilt wird. 1985 schließlich entstand **Alax** – eine Komposition, in der die vorangegangenen Raumentwürfe noch einmal perfektioniert erscheinen. Die drei Ensembles formen hier die Eckpunkte eines gleichschenkligen Dreiecks – dessen »Fläche« wird zu einem Hörraum, in dem extrem verdichtete Klangbewegungen stattfinden. Xenakis arbeitet Überblendungen instrumentaler Timbres und der Fusion klanglicher Einzelcharaktere zu »Meta-Instrumenten«, die zur Hervorbringung unkonventioneller Klangqualitäten imstande sind.

Die Aktualität und Brisanz, die die räumliche Musik bereits Ende der 1950er Jahre einnahm, mag eine denkwürdige Konstellation bei den Darmstädter Ferienkursen des Jahres 1958 verdeutlichen. Drei Tage, nachdem Karlheinz Stockhausen mit seinem Vortrag »Musik im Raum« die Notwendigkeit des »fünften Parameters Raum« für das seriellen Komponieren begründet hatte, wurde die Bedeutung dieser »neuen« Dimension aus völlig konträrer Perspektive ein zweites Mal thematisiert. Im Rahmen eines spektakulären Auftritts von John Cage und David Tudor präsentierte Cage die Lecture »Indeterminacy«, in der er folgendes ausführte:

»Die räumliche Trennung der Spieler ist im Falle eines Ensembles nützlich, um Nichtstörung und wechselseitige Durchdringung hervorzubringen. Die Spieler werden nicht mehr in der Mitte des

Raumes zusammengepfertcht, sondern müssen mindestens getrennt um die Hörer herum sitzen, wenn nicht sogar unter diesen Platz nehmen. In diesem letzteren Falle wird die weitere Trennung der Spieler und Hörer untereinander die unabhängige Aktion ihrer aller erleichtern, was Mobilität seitens aller in sich begreift.«

Mit den Entwürfen von Unabhängigkeit und Determination stießen in Darmstadt nicht nur zwei entgegengesetzte kompositionsästhetische Positionen der Avantgarde aufeinander, sondern auch zwei vollends verschiedene Konzeptionen des Raumes. Dennoch wird in beiden Fällen deutlich, dass eine explizite Gestaltung der räumlichen Dimension im Zuge der Unterminierung tradierter musikalischer Schemata und Setzungen notwendig geworden war. An die Stelle der linearen Zielgerichtetheit des tonalen, funktionsharmonischen Komponierens mit all seinen Sukzessions- und Finalstrategien ist die Ausgestaltung eines mehrdimensionalen Klangraums getreten.

Die Dispositionen einer räumlichen Musik beschäftigen Komponisten bis heute, wie auch die im Rahmen von cresc... präsentierten Uraufführungen von Stücken der Teilnehmer des Internationalen Kompositionsseminars zeigen. Etwa Vito Žurajs Orchesterstück **Changeover**, in dem der Komponist die räumlichen Gegebenheiten eines Tennismatches musikalisch reflektiert oder Balázs Horváths räumlich-theatralische Komposition **Assemblage (1)**, in der seltsame »Solisten« die frontale Konzertsituation unterminieren. Musikalischer Sinn, Zusammenhang

und Inhalt entsteht auch hier nicht länger durch sukzessive Fortschreitung, sondern durch eine kontinuierlich sich erneuernde Gestaltbildung. Die »neuen Horizonte«, von denen Claude Rostand sprach, markieren die Absage an eine narrative Musik im weitesten Sinne – sei sie nun romantischer oder expressionistischer Natur. Der Einbezug des Raumes in die Musik ist im 20. und 21. Jahrhundert weit mehr als eine bloße Bereicherung des Materialfonds, mehr als die bloße Positionierung von Klangquellen im Raum. Vielmehr erfordert er eine Revision der musikalischen Wahrnehmung, indem unterschiedliche Hörperspektiven zur gleichen Zeit eröffnet und ein vitales Erleben von Musik aktiviert wird: ein unmittelbar sinnliches Hören.



Iannis Xenakis bei den
26. Darmstädter Ferienkursen, 1972

André Baltensperger

IANNIS XENAKIS – VON MATHEMATIK, ONTOLOGIE UND RÄUMLICHER MUSIK

I

Wer sich mit dem Œuvre und dem Musikdenken von Iannis Xenakis näher beschäftigt, stößt stets an Grenzen, an Grenzen der musikalischen Perzeption, bisweilen der Wahrnehmungsfähigkeit, des Nachvollzugs seiner kompositionstechnischen Äußerungen zu einzelnen Werken, der Mathematik, der implizierten Theorie, der Politik, der Philosophie, aber auch an die Grenzen des Spielbaren.

Xenakis' Werke stellen an die Interpreten hohe Ansprüche, nicht nur in der Technik, sondern auch im Hineinwachsen in einen Stil, der seinen Preis fordert. Dennoch, die Werke packen Spieler und Hörer, sie faszinieren, überwältigen und führen Musik und Musikausübung in Gefilde, die neue gedankliche und sinnliche Räume füllen. Eine Musik, die anregt und anstrengt, die auch in kleiner Besetzung große Räume öffnet, in der der Puls des Geschehens in kosmische Dimensionen versetzt erscheint, mit Klangformen und Instrumentalfarben, die in ihrer Erdverbundenheit durchaus diesseitig, konkret, dem Leben, um nicht zu sagen den politischen Lebensumständen entspringt.

Zwischen Massen und ephemeren Ereignissen zu vermitteln, Übergänge zwischen disparaten Texturen zu suggerieren, den Interpreten sowohl ins Zentrum des Geschehens zu setzen, wie auch im atomisierten Orchester als Individualität zu negieren,

in den kosmischen Ereignissen das zutiefst menschliche Einzelschicksal zu promulgieren, die Verbindung von Archaischem und avancierter, computergesteuerter Technik, dies alles zu vereinen, überfordert schlichtweg, kennzeichnet aber Werk und Musikdenken bei Iannis Xenakis.

Offensichtlich hat gerade die zunächst abschreckende Ambiguität zwischen dem eisernen Griff der Theoriebildung und einer oft empfundenen Überwältigung im Hören sein Werk im Bewusstsein einer stets größeren Schar von Anhängern lebendig erhalten. Zehn Jahre nach dem Ableben des Komponisten erscheint das Werk frischer denn je und findet sein Publikum. Das neue biennale Festival für Moderne Musik der Metropol-Region Frankfurt Rhein-Main hat sich gleich zu Beginn zu einem thematischen Schwerpunkt »Musik und Raum« entschlossen, in dessen Mittelpunkt der Komponist Iannis Xenakis steht. Dies zeigt überdeutlich, dass ein zunehmendes Interesse an diesem untypischen Vertreter der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Querdenker fassbar wird, dass seine Werke in das Repertoire einfließen und dadurch Bestand haben.

Iannis Xenakis, 1922 in Braila/Rumänien geboren und griechischer Abstammung, verbringt seine Schulzeit in Griechenland und absolviert ein Ingenieurstudium am Polytechnikum in Athen – erst nach dem Krieg kann er mit dem Diplom abschließen. Die Kriegserlebnisse sind für Xenakis’ Persönlichkeit entscheidend: Er wird im Widerstand aktiv, zuerst gegen die deutsche Besetzung, anschließend gegen die britische Intervention; dabei wurde er bei Kämpfen in den Straßen Athens im Januar 1945 schwer verwundet und im Gesicht fürs Leben gezeichnet. Seine politische Zugehörigkeit zum linken Widerstand nötigt ihn 1947 zur Flucht aus Griechenland. Er gelangt auf abenteuerlichen Wegen nach Paris: Schließlich wird Xenakis von 1947 bis 1960 Mitarbeiter des schweizerisch-französischen Architekten Le Corbusier.

Die Musik hat Xenakis von Kind an begleitet und wird allmählich zu seiner zentralen Beschäftigung. So hatte Xenakis schon in Griechenland Klavierstunden und genoss Unterricht in Theorie – von ersten Kompositionsversuchen aus jener Zeit wird zwar berichtet, sie sind aber verloren. In Paris angekommen bemüht sich Xenakis um Unterricht in Musiktheorie und Komposition. Seine unkonventionellen Ideen erschweren die Suche nach einem verständnisvollen Lehrmeister; Arthur Honegger, Darius Milhaud, Nadia Boulanger, sogar Xenakis’ politischer Gefährte Louis Saguer sparen nicht mit heftiger Kritik an seinen Kompositionsversuchen. Es war schließlich Olivier Messiaen, welcher das Potenzial des jungen Kandidaten zu erkennen vermochte und ihn um 1950 in seine mittlerweile berühmte Klasse aufnahm. Dabei soll er gesagt

haben: »Sie haben das Glück, Griechen zu sein, in Mathematik beschlagen zu sein, als Architekt Erfahrung zu haben. Profitieren Sie von Ihren Einsichten und legen Sie diese in Ihre Musik!«

Weitere, in mehrfacher Hinsicht wichtige Stationen bildeten im Jahre 1954 Xenakis’ Zulassung an das *Studio d’essai* von Pierre Schaeffer – dem Vater der »Musique concrète« –, und dort die Begegnungen mit Edgard Varèse und Hermann Scherchen, die beide zu seinen wichtigsten Mentoren gehören sollten. Olivier Messiaen hat indes den wesentlichsten Einfluss auf Xenakis’ spezifisch musikalische Kompositionstechnik ausgeübt.

Die Stadt Paris, in jener Zeit noch die unbestrittene Welt-Hauptstadt der Kunst, war mit seinem pulsierenden Kulturangebot, das Literatur, Theater, Chanson, Jazz und neben den zahlreichen Exil-Kulturen insbesondere ein reiches Musikleben einbeschloss, der Ort des Geschehens. In diesem brodelnden Umfeld hatte zwar die Neue Musik einen höchst schwierigen Stand; dennoch fand sich dort alles wieder, was in den folgenden Jahren und Jahrzehnten den Ton angeben sollte.

Mit dem Eintritt in das Atelier von Le Corbusier im Dezember 1947 ergriff Xenakis die ihm gebotene Chance; zugleich tat er nach allen Wirren den logischen Schritt in ein einigermaßen gesichertes Berufsleben. Le Corbusier, der weltberühmte Schöpfer und Propagator des Neuen Bauens seit Beginn des Jahrhunderts, der in zahlreichen Büchern und Artikeln seine Ansichten darge-

legt hatte, genoss internationale Anerkennung. Mit dem Wiederaufbau nach dem Kriege und im Zuge der wirtschaftlichen Expansion jener Zeit flogen ihm die Aufträge förmlich zu. So beschäftigte Le Corbusier einen umfangreichen Mitarbeiterstab, in den sich Xenakis alsbald einfügte und zunehmend an wegweisenden Projekten beteiligt wurde.

Es trifft nun zu und ist keineswegs erstaunlich, dass sich Xenakis in seinen Jahren bei Le Corbusier dessen Theorien und Lehrsätze über Architektur gleichsam einverleibt hat. Einer der zentralen Gedanken Le Corbusiers war, dass sich die Architektur von den »historisierenden« Stilen der Vergangenheit nur lösen könne, wenn sie sich in den Rahmen einer allgemeinen Philosophie stelle, welche der ursprünglichen Verbindung von Kunst und Wissenschaft wieder die erste Priorität einräumen würde. Le Corbusier sah diese – ganz im Geiste der Pythagoreer – im Zeitgeist fassbar: In der modernen Technik erkannte er den »neuen Geist« – »l’esprit nouveau«, so seine Zeitschrift –, der die Entwicklung in ewig gültige ästhetische Gesetze lenkte. »L’esthétique de l’ingénieur« sollte fortan die Kreativität leiten.

Bei Xenakis ist im Laufe der Jahre eine grundlegende Einsicht in die tiefer liegenden strukturellen und mathematischen Gesetze hinzugekommen, was ihm erlaubt, strukturelle Elemente der Architektur unmittelbar in die musikalische Kompositionstechnik eingehen zu lassen. Dabei geht Xenakis davon aus, dass solche Strukturen, in ihrer Abstraktheit, lediglich ein Prinzip oder ein Theorem darstellen, in welchen die ästhetische Kategorie gleich-

sam inkorporiert sei. Dies entspricht im Übrigen der Vermittlerrolle, welche – in diesem Denken – der Musik und der Architektur als »Art-Sciences« zukommen.

Die Axiomatisierung und Formalisierung des Kompositionsprozesses, welche Methoden aus der theoretischen Mathematik aufnimmt und deren logische Schlüssigkeit in die Musik überzuführen trachten, bildet fortan eine der wesentlichen Leitlinien im Musikdenken von Xenakis. So eröffnete sich für ihn in der Architektur ein Repertoire an strukturellen Elementen, die, sozusagen sinnbeladen, sowohl im Bau wie in der musikalischen Komposition für Gehalt und Stimmigkeit sorgen.

Freilich, der Zeitgeist sprach auch zu Beginn der 50er Jahre der Technik das Wort. Alles wurde ihr fast kritiklos anvertraut – der wissenschaftliche, mathematisch fundierte Ansatz fand seine Anwendung in den täglichen Dingen wie auch in den säkularen Errungenschaften, welche die Gazetten füllten: Kriegstechnik, Weltraumfahrt, Elektronengehirne, Rhythmus und Mobilität. Das technoide Weltbild erleichterte gewiss die Demarchen des jungen Komponisten. Zudem hatte die Entwicklung der Kompositionstechnik und des Musikdenkens in jener Zeit durchaus Züge eines stets reflektierten Laboratoriums; dass sich qua Wissensentfaltung neue Musik schreiben ließ – man denke auch an den Siegeszug der Elektronischen Musik in all ihren Facetten –, wurde von den Komponisten selbst in Texten scharfsinnig und akribisch begründet.

Es formte sich somit in Kunst und Kunstkritik, besonders in der Musik der Moderne, eine Ästhetik des steten Fortschritts »am Material«, die nirgends wie in der Musik – der wohl »abstraktesten« Kunst (begriffslose Kunst hat sie Adorno bezeichnet) – den Diskurs zu prägen vermochte. In diesem Klima von Konzert als Experiment, von Reflexion des künstlerischen Schaffens als begründeter, öffentlicher Diskurs, von Durchbrechen der traditionellen Erscheinungsformen der Musik als Legitimation für kompositorischen Fortschritt, der engen Zusammenführung von Recherche und Artefakt, hier bleibt noch die Frage, was die hiermit gewonnene Ideologiefreiheit an neuen Schranken produzierte. Oder: Warum klingt denn Neue Musik wie Neue Musik?

IV

Xenakis' frühe, unveröffentlichte Werke, die sich im Nachlass befinden, zeigen, dass die Spurensuche zunächst ganz unterschiedliche Wege beschritt, bis sie mit dem Orchesterwerk **Metastaseis** aus dem Jahre 1954 erstmals die Erscheinungsform fand, die für Xenakis und einen Teil seiner Werke typisch und sozusagen stilbildend war: Massenklänge aus einem Orchester, das extreme Dynamiken beansprucht, darin vollständig aufgeteilte Instrumente, Cluster von Glissandi-Bewegungen und Klangwolken aus Einzeltönen, die sich wie Galaxien überlagern, und dies alles durch eine mathematische Formalisierung gelenkt, bei denen der Komponist, so Xenakis, »wie ein Weltraumfahrer mit Hilfe elektronischer Rechner die musikalischen Abläufe wie ein Raumschiff durch die klänglichen Konstellationen und Galaxien steuert.« Diese Metapher, so musikfern sie uns erscheinen mag, greift bei

Xenakis allerdings in den Kern seines Handelns, sind doch seine Werke als im Detail errechnete Ausführungen eines Gedankens aufzufassen, der in seiner Konkretisierung lediglich eine Möglichkeit unter vielen präsentiert und so die Klang gewordene Option darstellt, die nun gerade jetzt dem Publikum vorgestellt wird. Und dem Ruf nach elektronischen Rechnern folgte bereits 1962 die Realisation: das Kammermusikwerk **ST-10, 080262**, aufgrund eines ausgeklügelten mathematischen Programms, welches mithilfe eines Computers die Realisation der Komposition mittels stochastischer Methoden ermöglichte.

Mathematische Methoden verfolgen indes ordnende und analytische Ziele. Gemäß dieser Einsicht forschte Xenakis in der Methodenvielfalt der angewandten Mathematik und entwickelte Formalisierungen, die er für seine kompositorischen Zwecke einsetzen konnte. Und dies in der ganzen Vielzahl von Ansätzen, welche die Mathematik zur Verfügung stellt, gleichsam einem Fundus an Verfahrensweisen für spezifische kompositorische Probleme.

Als Ingenieur und Architekt, dem die »Ästhetik des Ingenieurs« Le Corbusiers zur Maxime geworden war, sind Raum und räumliche Expansionen naheliegend. Vorwiegend in szenischen Situationen, das heißt in der Verbindung von musikalischer Aufführung und räumlichem Kontext, entstehen bei ihm spannungsreiche Konzepte. Auch hier haben Erfahrungen in der Arbeit mit Le Corbusier Entscheidendes beigetragen, etwa im *Pavillon Philips* der Weltausstellung 1958 in Brüssel, in dessen Inneren eine Bild-/Klang-Performance präsentiert wurde, dessen inhaltliches Konzept von Le Corbusier und deren musikalische Umsetzung durch

Edgard Varèse geschaffen wurden. Über die von Xenakis damals bereits festgehaltenen Gedanken zu einem »Geste Electronique« (1958) hin zur Realisierung der **Polytopes** von Montreal (1967) und im Musée de Cluny (1971) ist es ein kurzer Weg; der Unterschied zum Vorbild beruht jedoch auch hier darin, dass Xenakis ein vollständig abstraktes Spektakel von Licht, Ton und Raum schuf, mit Tausenden von Leuchten, Flashes, Lasern sowie einer elektronischen Musik ab Band, das losgelöst von konkreten Aussagen durch stochastische Prozesse gesteuert wurde.

Die Räumlichkeit musikalischer Abläufe erweist sich freilich schon in den frühesten Orchesterwerken, etwa in **Metastaseis** (1954), wo der vollständig aufgeteilte Streicherklang zu unerhörten Klangentfaltungen im Raum beiträgt, oder exemplarisch im Orchesterwerk **Terretektorh** (1966), das an diesem Festival zur Aufführung gelangt: Statt vis-à-vis einem Orchester auf der Bühne sitzend wird das Publikum sozusagen selbst zur Bühne, in welches sich die einzelnen Orchestermusiker zufällig verteilen. Nicht nur wird dadurch der Zuhörer in einen Klangraum gebettet, in dem sich das Stück um ihn herum abspielt und somit Abläufe eine räumliche Dimension annehmen, die sinnlich erfahrbar wird, darüber hinaus kann jeder Zuhörer einen anderen Aspekt des Werks mit sich nehmen. Auch hier sind hinter den Kulissen Prozesse des gelenkten Zufalls an der Wurzel des musikalischen Geschehens; die Genese und Struktur des Werks folgt kompositorisch strengen mathematischen Gesetzen.

Die Werke von Xenakis, welche im Rahmen des biennalen Festivals für Moderne Musik aufgeführt werden, sind zudem angetan, den sinnlichen Aspekt der musikalischen Welt des Komponisten stärker in den Vordergrund treten zu lassen. Sie stammen, mit der erwähnten Ausnahme, aus den 80er und 90er Jahren, somit aus dem späteren Werk und lassen einen freieren Umgang mit den Erkenntnissen der mathematischen Formalisierung erkennen. Xenakis verfügt in jener Zeit über ein Handwerk, das ihm, wie er selber durchblicken ließ, ermöglichte, die gründlich erarbeitete Methodik fallweise zur Anwendung zu bringen, mit diesen Elementen sozusagen stilbildend umzugehen. Der Klang an sich war in jener Zeit Gegenstand seiner Erkundungen, aus dem Instrument oder dem Klangkörper spezifische Vorstellungen herauszulocken seine Präokkupation. Seine Investitionen in die mathematische Theorie scheinen sich neuen Gefilden zugewandt zu haben, die Axiomatik wirkt indes noch stärker in den Gedankenmodellen, die den Rahmen für die Kompositionen setzen.

V

Xenakis war seit seinem Ausscheiden aus dem Atelier von Le Corbusier 1960 freischaffender Komponist, mit allen Risiken und Chancen. Komposition auf Komposition entstand und mit jeder auch eine neue Anwendung seiner neu entwickelten Methoden – neue Ideen konnten in Klang und Raum verwirklicht werden. Dabei ist es erstaunlich, wie oft seine Werke aufgeführt wurden. Lag dies an seiner Beharrlichkeit, an der Intransigenz, seinem bald etablierten Ruf als »Mathematiker unter den Komponisten«?

»Les mauvais calculs de Xenakis« – so der Titel einer Glosse des französischen Musikkritikers Antoine Goléa Mitte der 60er Jahre – bestärkten eher seinen Ruf, als dass es ihm schadete. Mentoren und Mäzene, in erster Linie Hermann Scherchen, dem Dirigenten und Herausgeber der »Gravesaner Blätter« und Maurice Fleuret, aber auch Edgard Varèse und Albert Richard, der Verleger der »Revue Musicale«, sorgten für Öffentlichkeit in weitestem Sinne. Die Herausgabe seiner verstreuten Texte in einem Band unter dem Titel »Musiques formelles« 1963 bildete einen Meilenstein, die Durchführung eines Festivals »Varèse – Xenakis – Berio – Pierre Henry 1968«, an dem zahlreiche seiner Werke erstmals einem breiteren Publikum präsentiert wurden, einen weiteren. Ende der 60er Jahre durfte Xenakis zumindest in Frankreich für sich in Anspruch nehmen, zu den prominenten Komponisten seiner Generation zu gehören. Im Ausland ging dies freilich um einiges länger; möglicherweise spielten Sprachbarrieren, wie auch schwer zu vermittelnde Ansätze, sicher aber auch spezifische Umfeldsituationen eine Rolle.

Die Schriften Xenakis', zu denen um 1968 »Vers une métamusique« und »Vers une philosophie de la musique« hinzukamen, in welchen eine auf deterministischen Vorgaben beruhende Axiomatisierung des musikalischen Kompositionsprozesses entwickelt wird – von der Stochastik zur Algebraischen Gruppentheorie –, dokumentieren nicht nur die intensiven Investigationen in ein grundlegend neues Verständnis von abstrakten Darstellungsfragen musikalischer Abläufe, sondern begründeten auch seinen Ruf als Vordenker einer neuen, an universalen Gesichtspunkten

orientierten Kompositionstechnik. Sein Credo galt einer neuen Musik, die sich ihrer Immaterialität im Spannungsfeld von Art und Science bewusst wird und aus dieser Sonderstellung heraus neue Erfahrungen ins Bewusstsein bringt. »La musique, de par son essence abstraite, est le premier des arts à avoir concilié la pensée scientifique et la création artistique« (Iannis Xenakis, 1963).

VI

Wird dadurch musikalische Komposition lediglich zu einer Frage der Strukturen, in klanglich-räumlicher Umsetzung? So formuliert würde man dem Musikdenken von Xenakis nicht gerecht. Xenakis hatte sich die Antwort dazu in langen Jahren selbst zu geben versucht. Mit Fragen wie »Was ist das Minimum an Voraussetzungen, um in einem musikalischen Werk ein Maximum an Asymmetrie zu erlangen?«, »Wie kann ein kontinuierlicher Übergang von ganz raren Ereignissen im Orchester zur überwältigenden Klangmasse geschaffen werden?«, »Wie lassen sich musikalische Strukturen außerhalb der Zeit festsetzen, und welche Maximen oder Regeln braucht es, um diese in einen zeitlichen Ablauf einzuordnen?« und weiteren Fragen begründete er seine ureigene Philosophie der Musik, die sich an Theoremen der klassischen, antiken Philosophie anschloss und diese in seinem Sinne deutete.

Die traditionelle, mithin zum Topos gewordene Verbindung von Musik und Mathematik erscheint bei Xenakis methodisch erstmals auf einer reflektierten abstrakten Ebene. Die Anwendung

mathematischer Methoden in der musikalischen Komposition hat bei Xenakis sozusagen den Anschluss ans 20. Jahrhundert vollzogen: die starre, deterministische Arithmetik innerhalb der pythagoreischen Rezeption musste einer dynamischen Formalisierung der »Musik schlechthin« weichen – derjenigen des mittels stochastischer Gesetze formulierten »Minimums an Kompositionsregeln«.

Dabei handelt es sich nicht um eine neue Mathematik, oder gar um eine schwierige, sondern um eine, welche die heutige Auffassung von Wandlungen in der Welt besser zu beschreiben vermag. Mit dem Einbezug indeterministischer Methoden in die musikalische Komposition wurde die Wechselbeziehung Mathematik – Musik wieder künstlerisch fruchtbar. Wesentlich ist jedoch, dass dies im Rahmen eines präliminaren, ästhetischen Konzepts stattfand. Nur in diesem kann letztlich der mathematischen Formalisierung der Musik Sinn abgerungen werden.

Die Frage bleibt, ist es metaphorisch zu verstehen und somit Teil der Ästhetik, oder begründet es eine Ontologie der Musik? Diese Frage, die viele schon beschäftigt hat und die letztlich auf den Musikbegriff weist, dem Xenakis nachlebte, wird uns auch in Zukunft keine Ruhe geben – wie auch das Œuvre niemanden unberührt lässt.

IANNIS XENAKIS IN DARMSTADT AUFFÜHRUNGEN UND SEMINARE BEI DEN INTERNATIONALEN FERIENKURSEN

1958 Auf Empfehlung von Hermann Scherchen erstmals Teilnehmer der Darmstädter Ferienkurse.

Achorripsis (1956/57), Europäische Erstaufführung, hr-Sinfonieorchester, Ernest Bour (Leitung) – *Konzert am 09.09.*

1963 **St/4-1, o8o262** (1956–62), Deutsche Erstaufführung, Quatuor Parrenin – *Konzert am 21.07.*

1968 **Nomos Alpha** (1965/66), Siegfried Palm (Violoncello) – *Konzert am 01.09.*

1972 Erstmals Kompositions-Dozent bei den Ferienkursen (5 Seminare).
Syrmos (1959), **Hiketides** (1964), Deutsche Erstaufführung,
Synaphai (1969) Deutsche Erstaufführung,
Herma (1960/61), **Anaktoria** (1969),
Georges Pludermacher (Klavier), Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, Hans Zender (Leitung) – *Konzert am 20.07.*

1974 Kompositions-Dozent (5 Seminare).
Evryali (1973), Deutsche Erstaufführung, Aloys Kontarsky (Klavier), **Mikka** (1972), Deutsche Erstaufführung, Saschko Gawriloff (Violine), **Charisma** (1971), Deutsche Erstaufführung, Hans Deinzer (Klarinette), Siegfried Palm (Violoncello), **Persephassa** (1969), Deutsche Erstaufführung, Les Percussions de Strasbourg – *Konzert am 30.07.*
Morsima-Amorsima (St/4-1, o3o762) (1956–62), Saschko Gawriloff (Violine), Dan Lupu (Violoncello), Andreas Pflügler (Kontrabass), Werner Füsser (Klavier) – *Konzert am 03.08.*

1976 **Theraps** (1975/76), Deutsche Erstaufführung, Fernando Grillo (Kontrabass) – *Konzert am 21.07.*

1978 **La Legende d’Er** (1977) – *Einführungsvortrag und Aufführung am 04.08.*
Charisma (1971), Florian Popa (Klarinette), Michael Bach (Violoncello), **Psappha** (1975), Mircea-Gheorghe Ardeleanu (Schlagzeug) – *Konzert am 12.08.*

1982 **Psappha** (1975), Steven Schick (Schlagzeug), **Theraps** (1975/76), Jean-Pierre Robert (Kontrabass) – *Konzert am 22.07.*
Ikhoor (1978), Irvine Arditti (Violine), Levine Andrade (Viola), Rohan de Saram (Violoncello) – *Konzert am 23.07.*

1984 **Khoai** (1976), Elizabeth Chojnacka (Cembalo) – *Konzert am 22.07.*
Tetras (1983), Arditti Quartett, zwei Sätze aus **Pléiades** (1978), Percussionsstudio der Ferienkurse, James Wood (Leitung) – *Konzert am 26.07.*

1986 **Akanthos** (1977), Vincent Cortvrint (Flöte), Roland Diry (Klarinette), Steffen Schleiermacher (Klavier), Sara Stowe (Sopran), Roger Redgate und Levine Andrade (Violine), Barbara Maurer (Viola), Alan Brett (Violoncello), Fernando Grillo (Kontrabass), Barrie Webb (Leitung) – *Konzert am 27.07.*
Evryali (1973), Mari Takano (Klavier) – *Konzert am 28.07.*

1988 **Mists** (1980), James Avery (Klavier) – *Konzert am 07.08.*

1990 »Iannis Xenakis – Hommages, Seminare, Fragen, Antworten« – *Veranstaltungsreihe vom 20. bis 22.07.*

20.07.:
»Iannis Xenakis – Aspekte seines Denkens im Blick auf das Gesamtwerk« (I). Eine Einführung von Rudolf Frisius
Mists (1980), James Avery (Klavier), **Epicycles** (1989), Rohan de Saram (Violoncello), Ensemble Köln, Robert HP Platz (Leitung)

21.07.:
Lecture von Iannis Xenakis
Rebonds (1987–89), **Psappha** (1975), **Persephassa** (1969); Percussion-Ensemble der Ferienkurse, James Wood (Leitung)

22.07.:
Komponisten-Forum: »Iannis Xenakis – Aspekte seines Denkens« (II). Eine Einführung von Rudolf Frisius
Evryali (1973), Bernhard Wambach (Klavier)



Iannis Xenakis bei den
35. Darmstädter Ferienkursen, 1990

Iannis Xenakis

BEITRAG ZU DEN DARMSTÄDTER FERIENKURSEN FÜR NEUE MUSIK 1974

1.

Es gibt eine Kategorie von Komponisten, die serielle Musik geschrieben haben und sich aus diesem Grunde jetzt in einer postseriellen Phase befinden. Aber es gibt auch andere Kategorien, Leute, die nie serielle Musik geschrieben haben, die deshalb nicht postseriell sein können, da sie außerhalb standen, so wie ich zum Beispiel, und nicht nur ich, sondern alle, die den gleichen Weg gehen und sich all der Kompositionsmethoden bedienen, die mit dem gesamten Tonmaterial, mit Tonmassen, mit Glissandi arbeiten, was vollständig außerhalb der seriellen Richtung lag. Folglich setzt die Neue Musik ihren Weg mit verschiedenartigen Stilmischungen fort. Wenn man die Partituren junger Komponisten betrachtet, sieht man diese Mischungen aus mehreren Strömen; aber leider gibt es deren nicht viele. Es sind wie stets wenige, die ihre Zeit überdauern und von Interesse bleiben.

2.

Nostalgie, die sich auf das tonale System richtet? Ich meine, auf dem Gebiet der Musik gibt es kein Zurück. Es ist wie in allen Dingen, es gibt vielleicht zyklische oder kreisförmige Folgeerscheinungen, aber eine Rückkehr so ohne weiteres: niemals! Das ist unmöglich. Man hat nie gesehen, dass Musik eine vergangene Musik kopiert hat. Vielleicht wurde sie manchmal von ihr inspiriert. Was die Nostalgiker betrifft, nun ja, es hat zu allen Zeiten Nostalgiker gegeben.

3.

Dies ist eine Frage der Musikerziehung, eines Musikunterrichtes, der nicht stattfindet. Das heißt, der Musikunterricht sieht noch immer so aus wie im 19. Jahrhundert. Ferner sind die Vertriebswege der Musik mehr oder weniger in den Händen kommerzieller Einrichtungen: Schallplatte und Radio haben Zuhörer, die weder ausgebildet noch informiert sind; dies alles blockiert das Kennenlernen musikalischer Entwicklungen, und diese Blockade kann, meiner Ansicht nach, bei der augenblicklichen Lage der Dinge nur nach und nach überwunden werden, durch kommende Generationen, die hier einen Ersatz schaffen. Das heißt, die gegenwärtige Neue Musik wird eine klassische geworden sein. Es gibt übrigens nur eine Verschiebung, die immer geringer wird, jedoch werden dafür spezielle Kräfte nötig sein, um dies zu bewirken, müsste man vielleicht den Sinn von Musik und Forschung neu definieren.

4.

Die Musik, die Kunst generell, ist eine Umwelt, die den Menschen verändert, deshalb auch die menschliche Gesellschaft und folglich auch die Politik. Aber die Kunst als Mittel zur Veränderung zu benutzen, das ist eine Idee, die periodisch von allen Arten von Regierungsformen aufgegriffen wurde und meiner Ansicht nach sinnlos ist. Eine politisierte oder engagierte Musik kann sehr gute Musik sein, wenn sie mit Talent gemacht ist; die Politisie-

rung ist eine zusätzliche Sache, die das in die Musik bringt, was die Ideen und Ideologien trägt; die Musik selbst kann nicht politisch sein! Ist die Mathematik vielleicht politisch? Also, das hat keinen Sinn! Andererseits kann eine Tätigkeit auf musikalischem, schöpferischem Gebiet den Menschen zutiefst verändern. Es ist übrigens der Sinn der Musik, dass sie ihn verändert, ob er es will oder nicht.

5.

Die junge Generation der Komponisten? Ich denke, dass es eine gibt. In Anbetracht der Schwierigkeiten in der Kommunikation, im Studium und bei Prüfungen will ich zunächst von der Schwierigkeit einer grundlegenden Kritik der Musik sprechen. Die jungen Leute erziehen sich nicht, sie benehmen sich wie die Schmarotzer. Sie erwischen von rechts und links eine Menge Dinge, ohne eine richtige Definition und eine veritable Kritik dessen, was sie benötigen. Die Folge davon ist, dass das Meiste von dem, was sie verwirklichen, oberflächlich ist, und sie gleichen einander wie ein Ei dem anderen. Das ist ein Mangel an Tiefe in der kompositorischen Haltung und kommt meiner Meinung nach durch das Fehlen von Diskussionen und die Erziehung, die die jungen Musiker in den Musikschulen, Hochschulen oder Konservatorien erhalten, wo man sie, wie es scheint, nur traditionelle Dinge lehrt, anstatt an neuen Erscheinungen Diskussion, Kritik und damit auch die Unterweisung fortzusetzen. Allein können sie die Neue Musik nicht bewältigen. Was sie tun, ist rechts und links Vorhandenes nachzuahmen. Das bewirkt eine Verwirrung der Geister und ein Absinken des musikalischen Denkens, also der Qualität und des Geschmacks.

Was Organisation und Qualität von Kursen Neuer Musik, auch hier in Darmstadt, betrifft, so kann ich dazu nicht viel sagen, denn ich sehe nicht deutlich genug, was anderswo geschieht. Ich verbleibe hier eine bestimmte Zeit, aber nicht sehr lang. Dann habe ich einige weitere Kontakte, aber dies ist nicht ausreichend. Auf jeden Fall erscheinen mir die Ferienkurse dazu veranstaltet, junge Leute und weniger junge Leute verschiedener Richtungen zusammenzubringen: durch Konzerte, Diskussionen und Seminare. Man kann da nicht von einer Ausbildung im allgemeinen Sinn sprechen, da einige Wochen Kontakte nicht ausreichen. Meines Erachtens ist diese viel schwieriger und zugleich auch viel tiefergreifender. Zum Beispiel müsste mehr als nur eine einfache Begegnung mit verschiedenen Vorführungen stattfinden. Es müsste einzelne und genau festgelegte Studienthemen geben. Verschiedene Arbeitsgruppen sollten schon im Voraus gebildet werden und Arbeitsmaterial zur Verfügung haben. Denn diese Gruppen können sich nicht erst in Darmstadt bilden, da die Zeit ihres Aufenthaltes dafür zu kurz ist.

Was sich im Laufe eines Jahres oder während mehrerer Jahre zu trägt, kann man nicht in einige Arbeitswochen zusammendrängen. Aber vielleicht ist es gar nicht das Ziel Darmstadts, etwas in dieser Richtung zu unternehmen, und sind die Kontakte und der Austausch von Musik – zudem von hoher Qualität hinsichtlich der aufgeführten Werke und ihrer Wiedergabe – reichhaltig genug.

*Quelle: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Ferienkurse '74,
Herausgeber Ernst Thomas, Mainz 1975 © Schott Music/IMD*

Programm

Fr **25** Nov bis ^{Do} **1** Dez

IANNIS XENAKIS – ARCHITEKTUR UND MUSIK AUSSTELLUNG

Ausstellung der Bayerischen Architektenkammer
in Zusammenarbeit mit der Fachhochschule München
Fachbereich Architektur

mit der Präsentation des Films:
La Vie et la Musique de Iannis Xenakis
von Mark Kidel
.....

Kuratorium: Ulrich Winko, Minas Borboudakis
Grafische Konzeption: Wolfgang Achmann
Modellbau: Florian Rist, Rainer R. Lorenz

9 – 21 Uhr
Frankfurt
hr-Sendesaal
Goldhalle

Eröffnung
25.11.2011
17.45 Uhr

durch
Thomas Schäfer,
Internationales
Musikinstitut
Darmstadt (IMD)

IANNIS XENAKIS – ARCHITEKTUR UND MUSIK AUSSTELLUNG

In seiner Doppelbegabung als Komponist und Architekt ist Iannis Xenakis der Erste nach Edgard Varèse, der sich mit den Verhältnissen und Wechselwirkungen zwischen Musik und Raum immer wieder beschäftigt hat. Bei den Donaueschinger Musiktagen 1955 gelang ihm der internationale Durchbruch als Komponist. In der Architekturszene ist Xenakis mit seinen Werken für viele ein Unbekannter geblieben. Die Ausstellung »Iannis Xenakis – Architektur und Musik« der Bayerischen Architektenkammer dokumentiert diese beiden außergewöhnlichen Begabungen.

Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen Projekte von Xenakis, die beispielhaft die Symbiose von Musik und Architektur darstellen. Besonders prägend war seine Schaffensperiode im Büro von Le Corbusier in den Jahren 1947 bis 1959. Die Arbeiten von Xenakis werden

in der Ausstellung anhand von Reproduktionen zahlreicher Zeichnungen, Pläne, Fotografien, Partituren, musikalischen Skizzen und einem Modell des Philips-Pavillons präsentiert, erklärt und verdeutlicht. Zusätzlich wird der Film »La Vie et la Musique de Iannis Xenakis / Leben und Werk des Iannis Xenakis« des Regisseurs Mark Kidel gezeigt.

Kultur als Markenzeichen

Mit einer einzigartigen Dichte wissenschaftlicher Forschungs- und Lehrinrichtungen, erstrangigen Bildungspotenzialen und Kulturinstituten nimmt Frankfurt RheinMain eine kulturelle Spitzenstellung ein. Vielfältige Angebote der Museen, Opern und Konzerthäuser, Festspiele, Orte der Literatur, des Modernen Tanzes, des Designs und der Neuen Musik setzen Zeichen und inspirieren.

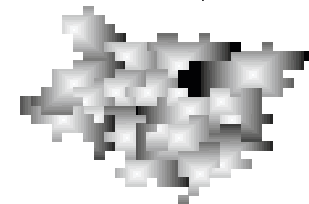
Um diese starke Position von Frankfurt RheinMain national und international weiter auszubauen, haben Kreise und Städte der Region sowie das Land Hessen eine gemeinsame Plattform geschaffen: Der **Kulturfonds** Frankfurt **RheinMain** initiiert, entdeckt und unterstützt Projekte von Rang. Er vernetzt Institutionen und fördert Vorhaben, die jeweils aus eigener Kraft nicht die gleiche Wirkung entfalten könnten.

Dies erhöht die kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung der zentralen Region inmitten Europas und trägt zu ihrer Strahlkraft bei.


**Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main**

**BIENNALE
FÜR MODERNE MUSIK
FRANKFURT RHEINMAIN**
25–27 NOV 2011
Konzerte, Ausstellung und Lectures
in der Kulturregion Frankfurt RheinMain

kulturfonds
frankfurtrheinmain



Den Kulturfonds tragen das Land Hessen, der Hochtaunuskreis und der Main-Taunus-Kreis sowie die Städte Darmstadt und Frankfurt am Main.
www.kulturfonds-frm.de



**XENAKISPERSPEKTIVEN
SYMPOSIUM**

Erster Tag

14 Uhr
**»Art« und »Science« in der Musik
und im Denken von Iannis Xenakis**
André Baltensperger

15 Uhr
**Berechenbare Musik. Xenakis' Projekt einer
formalisierten und algorithmischen Kunst**
Peter Hoffmann

16 Uhr
Musikwerke als Formverläufe
Rudolf Frisius

17 Uhr
Art oder Science?
Abschlussdiskussion mit den Teilnehmern
Moderation: Julia Cloot

XENAKIS PERSPEKTIVEN SYMPOSIUM

Das zweitägige Symposium nähert sich der Musik von Xenakis mit sechs Vorträgen und zwei Diskussionsrunden, die sich an Fachpublikum ebenso richten wie an Musikinteressierte. Schwerpunkte sind Bezüge zwischen Raum und Zeit in Xenakis' Kompositionen, Verflechtungen von Architektur und Musik in seinem musikalischen Denken, Mathematik und Stochastik als Grundlage der kompositorischen Arbeit und nicht zuletzt Aspekte der Interpretation und Aufführungspraxis. In einer Hörstation sind Edgard Varèses **Poème électronique** Iannis Xenakis' **Concret PH** zu erleben.

Konzeption und Leitung: Julia Cloot

Erster Tag

»Art« und »Science« in der Musik und im Denken von Iannis Xenakis

André Baltensperger

Der Eröffnungsvortrag dient zur Einführung in die Entstehung des musikalischen Denkens bei Xenakis und seiner frühen Werke, unter anderem werden Bezüge zu Le Corbusier, Olivier Messiaen, zur Seriellen und zur stochastischen Musik darin aufgespürt.

Berechenbare Musik. Xenakis' Projekt einer formalisierten und algorithmischen Kunst

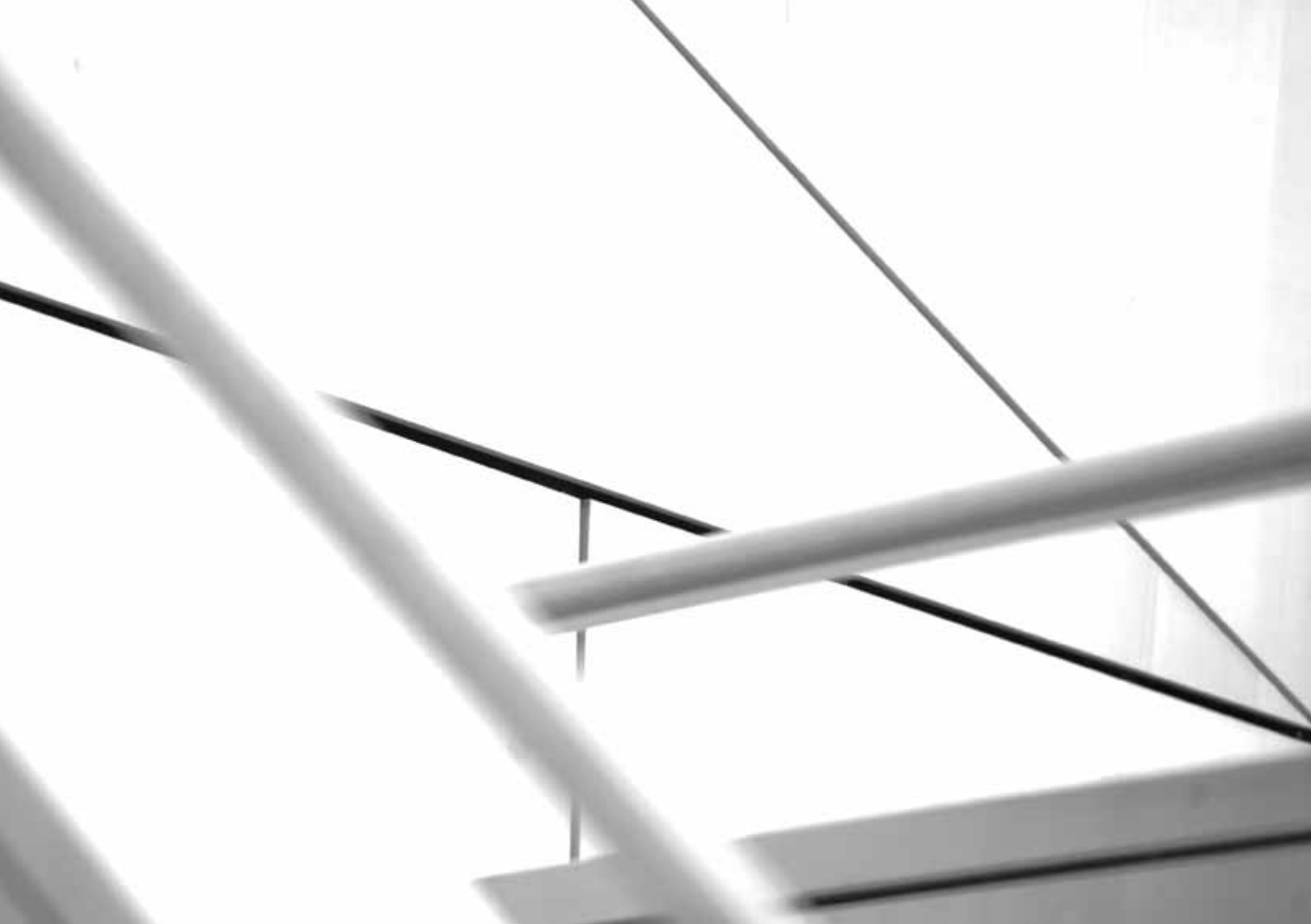
Peter Hoffmann

Wenn musikalische Parameter (wie Dauern, Tonhöhen oder gar Klangfarben) in mathematische Formeln gefasst werden können, dann ist ein Computer in der Lage, solche Strukturen zu generieren, auch wenn er gar nichts von Musik »versteht«. Diese langgehegte Utopie einer »automatischen« (wir würden heute sagen: algorithmischen) Kunst hat Xenakis gegen Ende seiner Karriere erreicht: mit der Konstruktion des Computerprogramms GENDYN 1991, das die Gesamtheit eines musikalischen Werkes einschließlich seiner digitalen Klanggestalt eigenständig berechnet. Diese Art von Musik kann man als »berechenbare Musik« bezeichnen: Sie ist durch die Maschine vollständig determiniert, aber für den Hörer durchaus spannend und überraschend.

Musikwerke als Formverläufe

Rudolf Frisius

In vielen Stücken von Xenakis finden sich Ansätze einer auch im unmittelbaren Höreindruck direkt nachvollziehbaren Formgestaltung, in der sich klare Abschnittsgliederungen verbinden mit prozesshaften, meist vom Gestalthaften zum Strukturellen führenden Formverläufen. Das Phänomen der durchhörbaren Formgestaltung wird einerseits werkbezogen diskutiert, andererseits im Zusammenhang mit der Frage nach neuen Aspekten der Formgestaltung in der Musik seit 1968 (auch nach ihren einerseits musikimmanenten, andererseits musikübergreifenden, beispielsweise zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Aspekten).



ERÖFFNUNGSKONZERT

Ensemble Modern • hr-Sinfonieorchester • IEMA-Ensemble
Johannes Kalitzke, Leitung

Festivaleröffnung durch Ingmar Jung,
Staatssekretär im Hessischen Ministerium
für Wissenschaft und Kunst
.....

Iannis Xenakis (1922–2001)
Alax (1985)
für drei Ensembles gleicher Besetzung 21'
.....

Vito Žuraj (*1979)
Changeover (2011)
für Instrumentalgruppen und Sinfonieorchester

Auftragswerk des 5. Internationalen
Kompositionsseminars der IEMA
Uraufführung 20'
.....

QIAN Shen-Ying (*1985)
Padma (2010/11)
Dialog mit Li Shang-Yin, Stéphane Mallarmé,
SHI Tao und Claude Monet
für im Raum verteiltes Ensemble und Orchester

Auftragswerk des 5. Internationalen
Kompositionsseminars der IEMA
Uraufführung 12'
.....

Elliott Carter (*1908)
A Symphony of Three Orchestras (1976) 17'
.....

Keine Pause. Alle Besucher sind nach dem Konzert zu einem Umtrunk im Foyer eingeladen.

19 Uhr
Frankfurt
hr-Sendesaal

Einführung
18.15 Uhr Foyer

XenakisSplitter I
»Musik und Raum/
Instrumente
in Gruppen I«

mit
Rudolf Frisius

Iannis Xenakis

Alax (1985)

In **Alax**, das 1985 in Köln uraufgeführt wurde, findet ein Dialog zwischen drei Kammerensembles statt. Sie stehen in einem Dreieck zueinander und lassen Klangereignisse von einem zum nächsten Ensemble wandern, transformieren sie oder schmelzen sie zum Tutti aller drei Gruppen zusammen. Die Ensembles sind identisch mit Flöte und Klarinette, zwei Hörnern und Posaune, Violine und zwei Celli sowie (ausschließlich mit Fellinstrumenten bestücktem) Schlagzeug besetzt.

Eine hohe, kapriziöse Violinmelodie leitet das Werk ein. Sie wird zusehends von Trillerfiguren und Tremoli unterbrochen, um dann in Glissandofiguren aller drei Gruppen überzugehen. Es entsteht eine pendelnde, periodische Bewegung, die durch die Bongos beendet wird. Der anschließende Hauptteil des Werks beschreibt eine enorme Vergrößerung der Elemente dieser Einleitung. Wiederum durch eine melodische Linie eröffnet, findet ein Übergang zu rhythmisierten Klangfeldern statt. Klangschiebungen der drei Ensembles im Tutti verwandeln sich in kanonisch gegeneinander verschobenen Kaskaden schneller Figuren. Diesen rhythmischen Prozessen werden fluktuierende, breit ausladende Klangbänder gegenübergestellt, deren gleitende Liegetöne, nur durch Linien angedeutet, »unregelmäßig und langsam im Bereich von zwei Ganztönen oszillieren«. Es folgen schnelle Läufe durch alle Instrumente, die nun wiederum rhythmisch präzis koordiniert sind, jedoch unterschiedliche melodische Ver-

laufsformen haben. Die Überlagerung verdichtet sich bis zum Paroxysmus, bis wiederum das Schlagzeug ins Geschehen eingreift. Langsam oszillierte Liegetöne werden abschließend von Paukenglissandi absorbiert. **Alax** (Austausch) beschreibt, so Xenakis, die »Verwandlung von Ebenen, Unordnung, Ordnung, von Klängen und Strukturen innerhalb und außerhalb der Zeit«.

Dieter A. Nanz

Vito Žuraj

Changeover (2011)

Changeover ist die zwölfte Komposition in meiner Serie von Musikwerken, die einen Tennis-Titel führen. Als begeisterter Tennisspieler versuche ich, in jeder meiner »Tennis-Kompositionen« eine bestimmte Spielsituation in Tönen auszudrücken. »Changeover« ist ein englischer Begriff für Seitenwechsel. Die Tennisspieler wechseln die Spielfeldseiten nach Beendigung jeden Satzes und zusätzlich nach jedem ersten, dritten und jedem folgenden ungeraden Spiel (im Tiebreak nach jeweils sechs Punkten). Was die Abmessungen betrifft, sind die beiden Spielfeldseiten eines Tennisplatzes natürlich gleich groß, jedoch gibt es andere Faktoren, die nach einem Seitenwechsel den einen oder anderen Spieler beeinflussen: direktes Sonnenlicht, Schattenausdehnung, Windrichtung oder Sitzposition des Spieler-Teams auf der Zuschauertribüne. Im Falle der Fehlentscheidungen der Linienrichter leidet vor allem das Tennisspiel an sich –

vergleichbar mit der Situation der frisch entstehenden Musik, wenn ein Komponist mitten im künstlerischen Drang unterbrochen wird, um eine Werkeinführung verfassen zu müssen...

Das in Gruppen rund um das Publikum angeordnete Ensemble und das auf der Bühne standardmäßig aufgestellte Sinfonieorchester sind zwei ungleichmäßig besetzte Akteure, die miteinander nicht im Verhältnis wie Solist zur Begleitung stehen, sondern vielmehr als kontrastierende Spielpartner agieren. Die vorher erwähnten Begriffe wie Sonnenlicht, Schatten, Wind und Publikum bedeuten für mich das Festlegen der Antonym-Paare wie Geräusch–Tonhöhen, Solo–Mehrstimmigkeit, Unisono–Arpeggio und Passivität–Bewegung, die ich im Schaffensprozess auf meine Tonhöhen-, Rhythmus- und Klangfarbenstrukturen übertragen habe.

Vito Žuraj

QIAN Shen-Ying

Padma (2010/11)

Für mich beinhaltet »Raum« in der Musik zwei Bedeutungsebenen. Die eine bezeichnet den realen, physikalischen Raum als Dispositionsmöglichkeit von Klangquellen (Musiker, Lautsprecher, etc.) – die konkrete Räumlichkeit von Klang. Die andere Ebene bezeichnet den virtuellen oder spirituellen Raum, wie er im vielschichtigen Ausdruck der Musik zum Tragen kommt – die Diversität spiritueller Vermittlung durch den Klang.

Padma ist diesen beiden räumlichen Konzepten gewidmet. Deshalb konstituieren das Orchester (vor dem Publikum) und das Ensemble (um das Publikum herum) in ihrer räumlichen Aufteilung ein akustisches 360°-Panorama, den physischen Klangraum des Werks. Zusätzlich ist die Musik von zwei Gedichten von LI Shang-Yin und Stéphane Mallarmé sowie zwei Gemälden von SHI Tao und Claude Monet inspiriert, so dass der konkrete Text und die visuelle Dimension hinter dem abstrakten Klang, der spirituelle Raum des Werkes, Form annimmt.

Darüber hinaus thematisieren die ausgewählten Gedichte und Bilder ein ähnliches Subjekt: die Lotusblume, auf Sanskrit: **Padma**. In China ist die Lotusblume Symbol sowohl für Reinheit und Perfektion als auch für Träume und Liebe gleichermaßen. Daneben ist sie eines der prominentesten Symbole des Buddhismus, und das schichtweise Wachstum der Blüte verdinglicht die zyklische Evolution der Seele.

Bis zu einem gewissen Grad spiegelt meine Disposition (erste Schicht: ein großes Orchester auf der Szene; zweite Schicht: zwei Perkussionisten und ein Klavier; dritte Schicht: fünf Streicher; vierte Schicht: vier Holzbläser und drei Blechbläser) in der Wachstumsform 1-3-5-7 die Form der Lotusblume wider und geht damit parallel mit meinem Konzept von Raum im Klang einher. Die Musik in **Padma** kommt also ebenfalls in symmetrischer Form zum Klingen.

QIAN Shen-Ying

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Elliott Carter

A Symphony of Three Orchestras (1976)

A Symphony of Three Orchestras, entstanden zwischen Juni und Dezember 1976, wurde im Rahmen eines Förderpreises an sechs Orchester (Boston, Chicago, Cleveland, Los Angeles, New York und Philadelphia) der Nationalen Kunststiftung zur Feier des 200-jährigen Bestehens der Vereinigten Staaten, von den New Yorker Philharmonikern in Auftrag gegeben. Die Partitur ist dem New York Philharmonic und Pierre Boulez, seinem musikalischen Leiter, gewidmet.

In diesem Werk wird das gesamte Orchester in drei kleinere Orchester unterteilt. Das erste Orchester besteht aus Blechbläsern, Streichern und Pauken, das zweite aus Klarinetten, Klavier, Vibrafon, Glockenspiel, Marimba, Solo-Violen, Bässen und einer Gruppe von Celli, das dritte aus Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Violinen, Violas, Bässen und ungestimmter Perkussion.

Die Musik beginnt in den höchsten Registern der drei Orchester und steigt von dort langsam herab, während die Trompete eines der Themen ankündigt, das man zuvor mehrmals im ersten Orchester gehört hat. Es endet in einer Serie schnell abfallender Passagen, die vom Beginn von Hart Cranes »The Bridge« inspiriert sind, der den New Yorker Hafen und die Brooklyn Bridge beschreibt:

How many dawns, chill from his rippling rest
The seagull's wings shall dip and pivot him,
Shedding white rings of tumult, building high
Over the chained bay waters Liberty –

Then, with inviolate curve, forsake our eyes
As apparitional as sails that cross
Some page of figures to be filed away;
– Till elevators drop us from our day...

Der anfängliche Abstieg führt unmittelbar zu einem *Giocoso*-Thema, das von den Fagotten gespielt wird und die zentrale Idee des ersten Satzes des dritten Orchesters darstellt, mit dem der Hauptteil des Werkes beginnt. Bis zur abschließenden Coda sind in der Folge zwölf unterschiedlich charakterisierte Sätze zu hören, jeder mit seinen eigenen aufeinander bezogenen Themen, je vier pro Orchester. Die vier Sätze jedes Orchesters unterscheiden sich in Ausdruck und Geschwindigkeit, während sie in Bezug auf räumliche Anordnung, Instrumentalfarbe, charakteristische Harmonik und Rhythmik natürlich korrelieren. Kein Orchester spielt zwei seiner Sätze gleichzeitig, aber jeder der zwölf Sätze wird eingeführt, während ein anderer Satz eines anderen Orchesters noch gespielt wird – er taucht dann kurz auf, wird alleine im Vordergrund hörbar und wird dann zum Hintergrund für das Auftauchen eines weiteren Satzes. So entsteht ein sich kontinuierlich überlappendender, changierender musikalischer Fluss. Der Hörer soll natürlich nicht beim ersten Hören alle Details dieses sich permanent verändernden Klangnetzes erfassen

können, genau so wenig, wie er die Modulationen in **Tristan und Isolde** enträtseln soll; seine Aufgabe ist vielmehr, den Charakter dieses Kaleidoskops musikalischer Themen hörend zu erfassen, während sie in wechselnden Kontexten präsentiert werden.

Der Hauptteil des Werkes wird in seiner Dynamik von einer Reihe wiederholter, kurzer und lauter Akkorde des gesamten Orchesters unterbrochen, die den vorherigen Fluss zerrütten. Das Werk endet in einer Coda, die Fragmente der Musik wieder aufgreift und dabei repetitive Passagen und expressive Ausbrüche im Wechsel präsentiert, bevor sie – als Umkehr des Beginns – zu den tiefsten Registern der drei Orchester hinabsteigt.

Obwohl **A Symphony of Three Orchestras** nicht als Versuch verstanden werden soll, das Gedicht Hart Cranes musikalisch umzusetzen, sind doch viele musikalische Ideen daraus von diesem und anderen seiner Werke inspiriert.

Elliott Carter

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt



UN/LIMITS – OPEN SPACE

hr-Bigband • **Christian Lindberg**, Posaune und Leitung • **Örjan Fahlström**, Leitung

22.30 Uhr

Frankfurt
Frankfurt LAB

Christian Jaksjø (*1973)
They Will Be Buried by Laughter
[Change Ringing] (2011)
für Jazzorchester [Unbestimmte Dauer]
.....

Iannis Xenakis (1922–2001)
Keren (1986)
für Posaune solo 6'

Einführung
21.45 Uhr Halle 2

XenakisSplitter II
»Xenakis als
Anreger I«

Örjan Fahlström (*1953)
Meditation on a Luminous Mind (2011)
für Jazzorchester
Auftragswerk der hr-Bigband
Uraufführung 10'

Christian Lindberg (*1958)
Troorkh in memoriam (2010/11)
für Jazzorchester
Auftragswerk der hr-Bigband
Uraufführung 15'

mit
Michael Rebhahn

Christian Jaksjø

They Will Be Buried by Laughter
[Change Ringing] (2011)

They Will Be Buried by Laughter [Change Ringing] ist ein offenes Werk. Kollektiv und dynamisch kontrollierte regelbasierte Entscheidungen, die über das Gehör gesteuert werden, resultieren in einem ungewohnten musikalischen Raum, der im Offenen und Unvollständigen verwurzelt ist.

Pierre Boulez unterscheidet zwischen zwei unterschiedlichen Formen musikalischen Raumes: *gekerbter* Raum, in dem man durch zählen operiert, und *glatter* Raum, in dem es unmöglich ist zu zählen (selbst wenn man es versuchen würde). Aufbauend auf Boulez' Begriff definieren Gilles Deleuze und Felix Guattari das Glatte als etwas, das »untrennbar von einem Prozess kontinuierlicher Variation« ist: Es ist »die kontinuierliche Entwicklung von Form; [...] ist die Fusion von Harmonie und Melodie zum Zwecke der Synthese in eigentlichem Verstand rhythmischer Werte, der reine Akt, eine Diagonale durch das Vertikale und das Horizontale zu ziehen.« Das Gekerbte, auf der anderen Seite, ist etwas, »das [...] Konstanten und Variablen möglich macht, [...] eine Ordnung und Abfolge bestimmter Formen produziert und horizontale melodische Linien und vertikale harmonische Flächen organisiert«. Im gekerbten Raum sind wir *in* der Ebene; im glatten Raum sind wir *auf* ihr. Oder, um es mit Morton Feldman zu sagen: »Aus diesem Grund scheinen [Mondrians] Bilder wie aus der Ferne gemalt, müssen aber so nah betrachtet werden, dass man den Rand der Leinwand nicht mehr sieht.«

Im gekerbten Raum wird das Zählen durch eine reelle Funktion ermöglicht, die den räumlichen Abstand zwischen zwei Punkten definiert. Im glatten Raum ist Zählen deshalb nicht möglich, weil es keinen Begriff von extensiver, metrischer Distanz gibt. Vielmehr erscheint Distanz im glatten Raum – im Sinne Deleuzes und Guattaris – als »Zusammenstellung geordneter Differenzen, mit anderen Worten: Differenzen, die so ineinander verschachtelt sind, dass es möglich ist zu beurteilen welche größer und welche kleiner ist, aber nicht, wie groß sie genau sind«. Nach Michel Foucault entspricht dies der *Ordnung der Dinge*, die »ohne Bezug zu einer äußerlichen Einheit besteht, [...] indem sich eine Sache als die Einfachste entdeckt, dann die nächste als die nächsteinfache« und so weiter – es entsteht eine Reihe, in der die »Begriffe rein nach größer werdenden Differenzen entstehen«. Oder wiederum, nach Deleuze: »Hier gibt es nicht länger eine Aufteilung dessen, was verteilt wird, sondern vielmehr eine Aufteilung innerhalb derer, die *sich selbst* im offenen Raum verteilen, – ein unbegrenzter Raum, oder zumindest ein Raum ohne präzise Grenzen.«

Christian Jaksjø

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Örjan Fahlström

Meditation on a Luminous Mind (2011)

Meditation on a Luminous Mind ist nicht nur eine Hommage an Iannis Xenakis, sondern auch eine Reflektion auf die Möglichkeit der Erschaffung eines Klangraumes seiner architektonischen Sprache mit den kreativen Möglichkeiten eines Jazzorchesters wie der hr-Bigband. Meine Komposition ist von Xenakis' elektroakustischer Komposition **Mycènes Alpha** (1978) beeinflusst, die auf dem von Xenakis entwickelten Computerprogramm UPIC basierte, mit dessen Hilfe sich grafische Zeichnungen als Echtzeitinstruktionen für Klangsynthese reinterpretieren lassen.

Meditation on a Luminous Mind besteht aus meiner Intention, unter Berücksichtigung der besonderen Möglichkeiten des Jazzorchesters, Xenakis' Zeichnungen von neuem zu spielbaren Parametern umzudeuten. Im Gegensatz zu **Mycènes Alpha** bezieht meine Komposition in einem rein akustischen Umfeld Stellung – die einzige Ausnahme bildet die elektrische Klarinette, die darüber hinaus die metaphorische Verbindung zu Xenakis' Komposition und einen Träger kreativer Jazz-Improvisationsmöglichkeiten darstellt. Ich habe die Grafiken von **Mycènes Alpha** als Grundlage für die Form meines Werkes benutzt, habe aber gleichzeitig die vertikale Entwicklung grundlegend neu interpretiert.

Meditation on a Luminous Mind ist nicht nur eine Reflektion über leitende Prinzipien musikalischen Ausdrucks, wie sie sich in **Mycènes Alpha** zeigen, sondern eben auch eine Meditation über

einen strahlenden Geist, der einen unauslöschbaren Eindruck in der Musikgeschichte hinterlassen hat.

Örjan Fahlström

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Iannis Xenakis

Keren (1986)

»Keren« ist hebräisch und bedeutet Horn. Iannis Xenakis' gleichnamiges Stück für Solo-Posaune entstand 1986 im Auftrag der International Trombone Association für Benny Sluchin, der es im gleichen Jahr im Rahmen des Festivals »Musica« in Straßburg uraufführte. Kaum sechs Minuten lang, reizt **Keren** die instrumentalen und spieltechnischen Ressourcen der Posaune bis an ihre Grenzen aus. Mit einer schlichten Melodie auf scheinbar einfachste Weise beginnend, gewinnt das Werk dabei zunehmend an Tiefenraum und struktureller Komplexität. Abrupte Änderungen der Dynamik, extreme Stimmlagen, Glissandi und Mikrointervalle erweisen sich als zusätzliche destabilisierende Elemente.

Der Komposition liegen verschiedene Patterns zugrunde: Kombinationen grundlegender Parameter wie Tonhöhe und Tondauer einerseits bis hin zu abstrakteren Einheiten wie Tonhöhenklassen, harmonische Schichtungen, melodische Konturen, Längenkonturen und Intervalle in Kombination mit spezifischen Längen. Xenakis geht dabei sehr selektiv mit dem

kompositorischen Material um. Die intervallische Struktur von 1, 4 und 5 und die sich ergebende Symmetrie mit 7, 8 und 11 spielen hier eine besonders wichtige Rolle. In einer Sektion des Werkes ist nur diese Struktur hörbar. Alle Permutationen und Kombinationen mit allen unterschiedlichen Akzenten und Artikulationen sind hier zu hören. Im Rest des Stückes sind diese intervallischen Strukturen zwar wahrzunehmen, werden durch zusätzliches kompositorisches Material aber ausgedünnt. Das charakteristische Eröffnungsmotiv des Stückes ist bereits eine Artikulation dieser intervallischen Struktur, die sich abwärts und aufwärts bewegt.

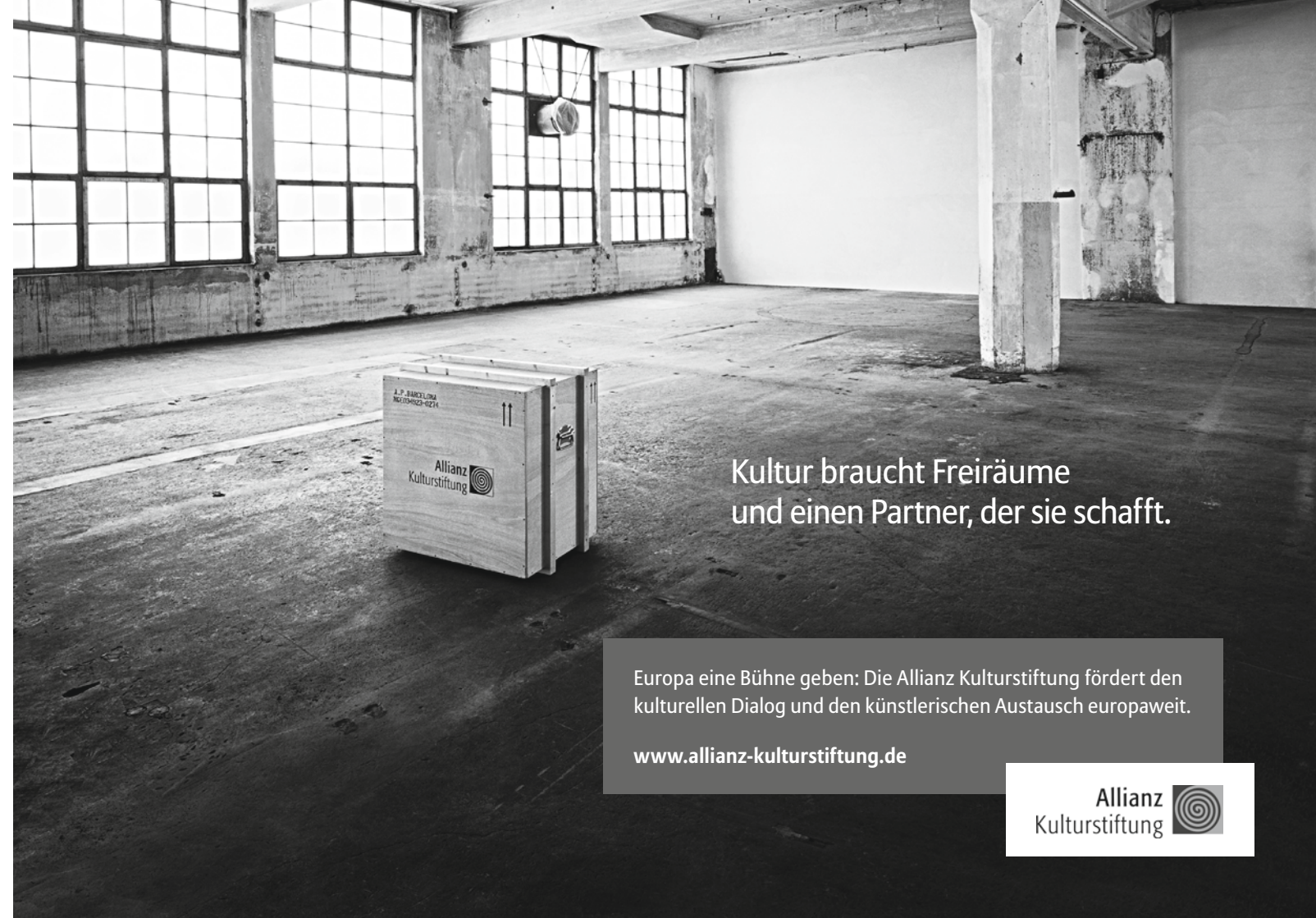
Andreas Maul

Christian Lindberg Troorkh in memoriam (2010/11)

Ich hatte die große Ehre, Iannis Xenakis persönlich und auch recht gut kennenlernen zu dürfen. Viele Menschen halten seine Musik für emotional unbeteiligt oder gar gewalttätig, weshalb man den Eindruck gewinnen könnte, er wäre eine gefühlskalte Persönlichkeit gewesen. Mein Eindruck ist aber das absolute Gegenteil. Er zeigte in all seinem Umgang und seiner Freundlichkeit mir gegenüber, dass er einer der sensibelsten und emotionalsten Menschen war, die ich jemals kennen gelernt habe. *Aber* ich habe selbst bemerkt, dass er bezüglich des wahren und ehrlichen Ausdrucks dieser Gefühle extrem vorsichtig war. Deshalb ist es die Betonung von Klarheit, Form und Mathematik, die seine Musik stark und substanziell macht – und nicht einfalllos und effektüberladen.

Das Werk **Troorkh in memoriam** ist prinzipiell ein »Kommentar« oder eine »Fantasie« über das Posaunenkonzert, das Iannis geschrieben und mir gewidmet hat. Ich glaube, dass, sollte er das Stück vom Himmel aus hören, er hier und dort darüber lachen würde, wie seine Phrasen hier in die Sprache von Jazz und Bigbands übersetzt sind.

Christian Lindberg
Übersetzung: Patrick Klingenschmitt



Kultur braucht Freiräume
und einen Partner, der sie schafft.

Europa eine Bühne geben: Die Allianz Kulturstiftung fördert den kulturellen Dialog und den künstlerischen Austausch europaweit.

www.allianz-kulturstiftung.de

Allianz
Kulturstiftung 



**XENAKIS PERSPEKTIVEN
SYMPOSIUM**

10 – 13.30 Uhr
Frankfurt
hr-Sendesaal
Foyer

Zweiter Tag

10 Uhr
What is a composer?
Marion Saxer
.....

11 Uhr
Performing Xenakis
Sharon Kanach
.....

12 Uhr
The notion of space in Xenakis' music
Makis Solomos
.....

13 Uhr
**Musik und Raum zwischen Ästhetik
und Interpretation**
Abschlussdiskussion mit den Teilnehmern
Moderation: Julia Clout
.....

XENAKISPERSPEKTIVEN SYMPOSIUM

Zweiter Tag

What is a composer?

Marion Saxer

Iannis Xenakis hat einmal auf die selbstgestellte Frage »What is a composer?« geantwortet: »A thinker and plastic artist who expresses himself through sound beings.« In dem Vortrag wird versucht, diese Antwort aus dem Denken Xenakis' heraus zu verstehen und zu kommentieren. Unter anderem soll der Stellenwert der Expressivität in der Musik von Xenakis – auch anhand eines Klangbeispiels – diskutiert werden. Ist es dem Denken von Xenakis adäquat, ihn als einen »Propheten der Gefühllosigkeit« (Milan Kundera) zu verstehen, oder beruht sein Komponieren auf einem spezifischen Ausdruckskonzept?

Performing Xenakis

Sharon Kanach

In order for a work of music to survive the test of time and become a »Classic«, it must be performed, interpreted, performed again, re-interpreted... The myth of Xenakis having written »im-

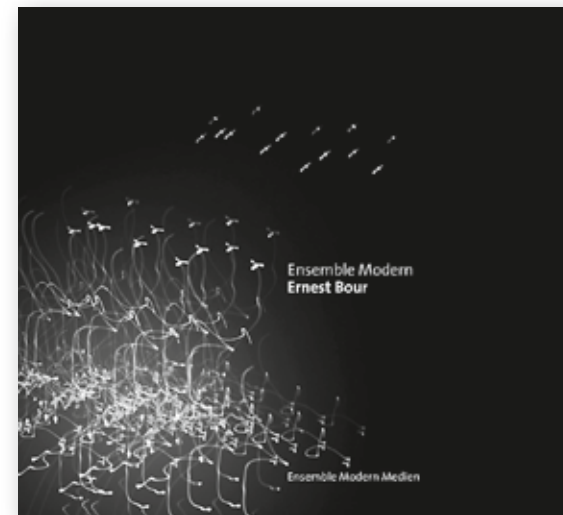
possibly difficult« music is, as time passes, diminishing, yet many obstacles and questions of interpretation still remain. His dedicatees, while many are still performing »their« works, are also sharing their intimate knowledge and experience with their students or other, younger performers. This presentation will take a look at the current situation of the performance of Xenakis' works on the heels of two recent events: the release by Pendragon Press of the collective volume »Performing Xenakis« (2010) and the most important tribute ever to Xenakis' music in this summer's Flâneries de Reims festival.

The notion of space in Xenakis' music

Makis Solomos

Music, which is the art of time, becomes, with Xenakis, also an art of space. We can find space in Xenakis' music and thought through three levels. First, in the level of the compositional techniques, geometrical space is for him an operatory category. In a second level, Xenakis belongs to the generation for which physical space begins to be a compositional category. In a third and last level, we could define space as a place where happens an event: this is the definition of the Xenakian notion of »polytope«.

Ernest Bour bei Ensemble Modern Medien



Zu cresc... 2011 erscheint bei Ensemble Modern Medien eine CD mit Aufnahmen von Konzerten des Ensemble Modern mit dem Dirigenten Ernest Bour: Die Live-Mitschnitte der Uraufführung von Iannis Xenakis' „Alax“ aus dem Jahr 1985 und der Aufführung des Violinkonzerts op. 61 von Ludwig van Beethoven mit dem Solisten Thomas Zehetmair bei den Weltmusiktagen 1987. Mit dieser Veröffentlichung startet eine neue CD-Reihe mit herausragenden Aufnahmen des Ensemble Modern.

Jetzt an den CD-Tischen des Festivals erhältlich.

Weitere Informationen, Hörbeispiele und Bestellung unter:
www.ensemble-modern.com



Ensemble
Modern
Medien



ESPACES MUSICAUX

Ensemble intercontemporain • **Alain Billard**, Bassklarinette
Susanna Mälkki, Leitung

Michaël Levinas (*1949)

Appels (1974)

für sieben Blasinstrumente,
zwei Schlagzeuger, ein Klavier und Kontrabass

9'

Georges Aperghis (*1945)

Pièce pour douze (1990/91)

für Ensemble

12'

Iannis Xenakis (1922–2001)

Échange (1989)

für Bassklarinette und 13 Musiker

14'

Pause

Edgard Varèse (1883–1965)

Octandre (1923)

für acht Instrumente

I. Assez lent

II. Très vif et nerveux

III. Grave

7'

Michael Jarrell (*1958)

La chambre aux échos (2011)

für Ensemble

32'

15 Uhr

Frankfurt
hr-Sendesaal

Einführung
14.15 Uhr Foyer

XenakisSplitter III
»Xenakis und Varèse«

mit
Marion Saxer

Michaël Levinas Appels (1974)

Blasinstrumente, und insbesondere die Blechbläser, haben naturgemäß eine starke räumliche Klangverbreitung (Rolands »Oli-fant«, Oberons Horn...). Sie sind deshalb in der Musik oft dazu verwendet worden, einen Ruf aus der Ferne zu versinnbildlichen – das Gebet, den Aufruf (etwa wenn der Cantus firmus in der Liturgie von einer Posaune gespielt wird oder auch die Hörner im Kopfsatz des **1. Brandenburgischen Konzerts** von Bach, die Fan-faren in der **3. Leonoren-Ouvertüre** von Beethoven, die Leitmotive von Wagner und sogar die Oktaven der Bläser in Ligetis **Lontano** oder in den **Chants d'oiseaux** von Messiaen).

Eine ähnliche Rolle spielen das Schlagzeug, die Trommeln und die Glocken. Die Vibration der Klangfarbe einer kleinen Trommel (weißes Rauschen) trägt sehr weit und ist daraufhin konzipiert worden. Sie hat den Effekt eines Hereinbrechens.

Die Mitschwingung ist wie eine »Musik zweiten Grades« oder eine Musik der Musik.

In **Appels** treten die Klänge der Bläser in Verbindung mit den Klangfarben der kleinen Trommeln. Das Ensemble: Die Schwin-gung und der Klang, den sie hervorruft, vom Mikrofon gemischt, werden im Saal aus Lautsprechern gesendet. Sie sollten die mu-sikalischen Phrasen von **Appels** in eine andere Welt versetzen, in ein Jenseits, wie es auch von den Wirbeln der Bläser und den Vibrationen des Tam-Tams unterstrichen wird.

Der Ruf (Appel) ist an sich eine Öffnung. Er verlangt eine offene Form, die sich nur durch Fermaten schließen lässt, die selbst wie ein Ruf sind (etwa in Bachs Chorälen). Und in einem Werk, das nur durch Rufe spricht, kann es anstelle von Entwicklungen nur Beschwörungen verschiedener Rufe auf verschiedenen Instru-menten geben, darunter das Tam-Tam (aber in einer speziellen Weise gespielt). Das Stück sollte den Eindruck einer Gleichzeitig-keit und nicht eines Verlaufs erwecken. Flöte, Fagott, Oboe, Klari-nette, die Tremolos des Klavier halten sich an diese im wesent-lichen statische Rolle und garantieren so die Einheit des Werks. Die melodischen Phrasen der hyperbolischen Rufe werden von immer weniger temperierten Klängen ausgestoßen.

Das Wesen der Musik – die in dieser Hinsicht religiös ist – leuchtet wahrscheinlich in jeder Musik auf, die sich von einer rein orna-mental-funktion absetzt.

Michaël Levinas
Übersetzung: Martin Kaltenecker

Georges Aperghis Pièce pour douze (1990/91)

Zwölf Instrumente, deren dominierendes Register tief, sogar sehr tief ist. Das Stück ist als eine Folge von misslungenen Ausbrüchen konzipiert, die jedes Mal wieder in ein dunkles, kaum hörbares Gemurmel zurückfallen: Diese Zyklen bestimmen die Form.

Ein beständiges, unstabiles Rumoren: »Wie die Flamme einer Kerze« flackert es. Denn der Klang, so winzig wie auch immer, wird hier ständig gestört, von vierteltönigen Verzerrungen, von Multiphonics in den Bläsern, von der Stimme der Spieler, die in die Blechblasinstrumente hineinsingen¹, von dem schnellen Wechsel der offenen oder gestopften Klänge in den Hörnern. (Dieses Murmeln ist wie das Wiederkäuen eines Grundmotivs aus sechs Tönen, das sämtliche Figuren des Stücks bestimmt.)

Ein erster Ausbruch endet mit dem Absturz der Hörner und der Tuba – das Bild eines Versagens, das mehrfach wieder auftaucht. Die Tuba bleibt allein zurück, in der Ermattung des allertiefsten Registers, *morendo*.

Ein zweites Anschwellen von Energie – reichere Besetzung, Explo-sion der Register und Rhythmen – endet mit einem Rückfall: Zwei Hörner in der Ferne permutieren unaufhörlich und wie ein Echo die gleichen Motive. Diese »Kadenz« zu zweit führt zu einer Wiederholung der Anfangstakte.

Die Textur des Beginns, die nur zum Anfangen geeignet schien, wird nun zerrissen, aufgelichtet: Die Vereinzelung und die Entropie haben ihr Maximum erreicht. Die Pausen (es sind die ersten im Stück) durchlöchern die Klangtextur, die jedoch in einen immer größeren Aufruhr gerät. Die Zyklen werden immer kürzer, die Instabilität wirkt sich auf die Abfolge der musika-lischen Phrasen aus. Der Duktus wird abgehackt, die Wechsel chaotisch: Das Stück endet mit einer Art Stretta.

Mit **Pièce pour douze** (Stück für zwölf) hat Georges Aperghis ein Werk »absoluter Musik« komponiert, dem trotzdem eine gewisse Theatralik anhaftet, abseits von seiner szenischen Produktion. Wenn eine dramatische Komponente übrig bleibt, so ist sie ganz verinnerlicht – hervorgegangen aus der dramatischen Anlage der Gesamtform.

Peter Szendy
Übersetzung: Martin Kaltenecker

¹Die Stimme wird nie als solche wahrgenommen, sondern verschmilzt mit dem Instrumentalklang.

Iannis Xenakis

Échange (1989)

Die Prinzipien des klassischen Konzerts werden hier enger gezogen: Während des ganzen Stücks wohnt man einer Kraftprobe zwischen der Solo-Klarinette und dem kleinen Orchester bei, das sie begleitet, ausgehend von dem musikalischen Text. Wer wird die Oberhand behalten und seine Musik dem anderen »diktieren«? Zu Beginn etwa begnügt das Orchester sich damit, die Partie des Solisten widerzuspiegeln. Nach einer Kadenz der Bassklarinette scheint die Begleitung dieser zu widersprechen, bevor sie sich in ein massives Tutti einreihen muss. Im Zentrum des Stücks pendelt sich ein Status quo ein: Der Solist geht weiter mit seinem virtuoson Continuo, das ihn von den anderen Spielern abhebt, ohne die Oberherrschaft zu erlangen. Am Schluss diktiert die Klarinette eine Folge von »Geräusch-Klängen«, der schließlich die Versöhnung folgt.

Échange (Austausch) war ein Auftrag der Amsterdam Foundation for the Arts und ist dem Asko Ensemble sowie dem Bassklarinettisten Harry Sparnaay gewidmet. Die Uraufführung fand am 25. April 1989 in Paradiso (Amsterdam) statt, unter der Leitung von David Porcelijn, dem musikalischen Leiter des Adelaide Symphony Orchestra.

Jean-Christophe Marti

Übersetzung: Martin Kaltenecker

Edgard Varèse

Octandre (1923)

Vier einzeln besetzte Holzbläser, drei Blechbläser und ein Kontrabass: Die Besetzung des 1924 in New York uraufgeführten **Octandre** verrät Edgard Varèses Abkehr vom Streicherklang. Streichinstrumente, so Varèse, repräsentierten das 18. Jahrhundert und seien im 20. Jahrhundert fehl am Platz. Andererseits spielt Varèse hier mit »klassischen« Formelementen. Das Werk ist dreisätzig, jeder Satz wird dabei durch ein anderes Solo-Instrument eröffnet: der erste durch die Oboe, der zweite durch das Piccolo, der dritte durch das Fagott im Dialog mit dem Kontrabass.

Wie der Titel bereits andeutet, ist die Besetzung als geometrische Formation im Raum gedacht, innerhalb derer sich die Instrumente in Untergruppen, meist in extremen Registern, gegenüber treten. Ein Instrument erhält hierbei oft eine solistische Funktion und liefert gewissermaßen das Motto für einen Abschnitt. Auffallend und bei Varèse einmalig ist im dritten Satz ein regelrechtes Fugato. Dieses wird nach wenigen Takten allerdings verzerrt und verliert sich letztlich in drängenden Klangballungen. In jenen Fällen, in denen sich Varèse entschließt, sämtliche Instrumente zusammenzufassen, entstehen Höhepunkte oder Schlüsse, wie etwa zum Ende des ersten und des zweiten Satzes. Im ersten Satz kommen dabei zugleich die für Varèse typischen Auftürmungen zustande, wenn die Instrumente nicht gleichzeitig, sondern kurz nacheinander einsetzen. Spielen die choris-

zusammengefassten Instrumente keine Liegetöne, sondern Sprünge, entsteht ein diffuses, extrem atonales Klangbild.

Andreas Maul

Michael Jarrell

La chambre aux échos (2011)

Es scheint mir, dass die künstlerische Entwicklung oder doch das, was das künstlerische Schaffen bewegt hat, immer mit der Entwicklung der Wissenschaft verbunden war. Nach der Lektüre des Buches von Richard Powers, »The Echo Maker«, habe ich mich für die letzten Entwicklungen in den Neurowissenschaften interessiert. Die Thematisierung des Gehirns in dem Roman von Powers ist faszinierend, und er verfolgt sie mit ihren tiefgreifenden Auswirkungen: »Wie baut das Gehirn den Geist auf, wie baut der Geist all den Rest auf, und wo sind die neurologischen Korrelate des Bewusstseins aufzufinden?«

In dem Stück **La chambre aux échos** (Die Echo-Kammer), das für das Ensemble intercontemporain komponiert wurde und Pierre Boulez anlässlich seines 85. Geburtstags gewidmet ist, habe ich versucht, einerseits das Thema des Gedächtnisses zu behandeln, und andererseits mit einer Introspektion dessen zu arbeiten, was Gefühle und deren Kausalität sein könnten.

Michael Jarrell

Übersetzung: Martin Kaltenecker

GRUPPEN³

hr-Sinfonieorchester • Ensemble Modern • Saar Berger, Horn
Matthias Pintscher, Lucas Vis, Paul Fitzsimon, Leitung

Iannis Xenakis (1922–2001)
Terretektorch (1965/66)
für 88 im Publikumsraum verteilte Musiker 18’
.....

Pause
.....

Anthony Cheung (*1982)
Fog Mobiles (2010)
für Solo-Horn und Orchester
Auftragswerk des hr-Sinfonieorchesters
Uraufführung 11’
.....

Thierry de Mey (*1956)
Musique de tables (1987)
für drei Schlagzeuger 8’
.....

Karlheinz Stockhausen (1928–2007)
Gruppen (1955–57)
für 3 Orchester 25’
.....

19 Uhr

Darmstadt
Böllenfalltorhalle

Einführung
18.15 Uhr
Böllenfalltorhalle

XenakisSplitter IV
»Musik und Raum /
Instrumente in
Gruppen II:
Die Wucht des
Konstruktiven«

mit
Robin Hoffmann

Iannis Xenakis

Terretektorh (1965/66)

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

a.

Die quasi-stochastische Verteilung der Orchestermusikerinnen und -musiker zwischen dem Publikum. Das Orchester befindet sich im Publikum, und das Publikum befindet sich im Orchester... Alle beweglichen Objekte, die das Hören oder Sehen behindern könnten (Sitze, Bühne etc.), sollten vor der Aufführung aus dem Saal entfernt werden. In Ermangelung einer neuen Art von Architektur, die für alle Gattungen Zeitgenössischer Musik erst entworfen werden muss, da ihnen weder Amphitheater und noch viel weniger normale Theater oder Konzertsäle adäquat sind, würde auch ein großer Festsaal, der im Idealfall rund ist und einen Durchmesser von mindestens 40 Metern hat, dem Zwecke dienlich sein.

In der Verteilung der Musikerinnen und Musiker manifestiert sich eine völlig neue, kinetische Vorstellung von Musik, wie sie mit modernen elektroakustischen Mitteln nicht zu realisieren wäre... Denn während Zuspieldungen von 90 Magnettonbändern über 90 im ganzen Raum verteilte Lautsprecher undenkbar sind, ist es im Gegensatz dazu sehr wohl möglich, derartige akustische Effekte mit einem klassischen 90-köpfigen Orchester zu erzielen.

Die musikalische Komposition wird auf diese Weise ungemein bereichert, wird gleichsam in wirbelnde Rotation versetzt. Die Geschwindigkeiten und Beschleunigungen der Klangbewegungen können verfolgt und erlebt werden, wie sich auch neue und kraftvolle Funktionen wie zum Beispiel logarithmische oder archimedische Spiralen in Zeit und Raum umsetzen lassen. Geordnete oder ungeordnete Klangmassen, die wie Wellen gegeneinander rollen ... etc., all das wird möglich sein.

Terretektorh ist somit ein »Sonotron«: ein Beschleuniger von Klangpartikeln, ein Desintegrator von Klangmassen, ein Synthesizer, der den Zuhörer in Klang und Musik hüllt und eine körperliche Nähe schafft. Zerrissen wird der psychologische und auditive Vorhang, der das Publikum vom Orchester trennt, wenn dieses weit von ihm weg auf einem Podest und oft genug in einer Vertiefung platziert ist. Der Orchestermusiker entdeckt wieder seine Verantwortung als Künstler, als Individuum.

b.

Um die Klangpalette des Orchesters zu erweitern und mit der oben erwähnten Verteilung die größte Wirkung zu erzielen, wird der Ensembleklang in einem trockenen, geräuschhaften Ton gefärbt. Zu diesem Zweck hat jeder der 90 Musiker neben seinem üblichen Saiten- oder Blasinstrument auch drei Perkussionsinstrumente, und zwar Holzblock, Maracas und Peitsche, sowie kleine Sirenenpfeifen in drei Registern, deren Töne wie Flammen aus dem Klangbild züngeln. Wenn es notwendig erscheint, kann so jeder Zuhörer von einem Hagelschauer umgeben sein, ja sogar vom leisen Rauschen der Pinienwälder, im Grunde von jeder

Atmosphäre, jedem linearen Konzept, ob statisch oder in Bewegung. Schließlich wird er sich entweder auf der Spitze eines Berges mitten in einem Sturm wiederfinden, der ihn von allen Seiten attackiert, oder in einer zerbrechlichen Barke, hin- und hergeworfen auf dem offenen Meer, oder aber in einem Universum, das übersät ist mit kleinen Klangsternen, die sich als kompakte Nebelwolken bewegen oder einsam ihre Bahnen ziehen.

Iannis Xenakis

Anthony Cheung

Fog Mobiles (2010)

Ich bin aufgewachsen umgeben vom leisen Flüstern unsichtbarer Nebelhörner, eingehüllt von Nebelbänken, die über San Francisco schwebten. Die asynchronen Patterns mehrerer Nebelhornsignale, mit ihren voneinander unabhängigen Tonhöhen und -dauern, kamen unter den richtigen Voraussetzungen ins Zentrum meiner Aufmerksamkeit. Oft konnte man ein wunderschönes und spontanes Konzert dieser Hörner verfolgen, und jedes davon war einzigartig und unproduzierbar. Daher kam die Idee von »Nebel-Mobiles«: **Fog Mobiles**. Die antiphonen Schichtungen der Nebelhörner reagieren auf die sich verändernde Intensität und Dichte der Musik, während die Instrumentierung und der Dialog zwischen Solist und Ensemble wiederum Auswirkungen auf die Perspektive des Hörers hat. Hörner von der Golden Gate Bridge, von Leuchttürmen (namentlich Point Bonita und Point Diablo) und einfahrenden Tankern interagieren mit der wech-

selnden Dichte des Nebels, den sich drehenden Lichtern der Leuchttürme, brechenden Wellen und Winden aus unterschiedlicher Richtung. Alles hängt zusammen, auf natürlichen Obertönen basierende Hornmelodien tauchen aus sonoren orchestralen Grundklängen auf, wechselnde Nebeldichte aktiviert und deaktiviert Nebelhornsignale, gravitatische Kräfte zwischen Solist und Ensemble wirken anziehend und abstoßend: ein gigantischer, mobiler Organismus aus Nebel, Licht und Klang entsteht, der durch seine unterschiedlichen sensorischen Vorrichtungen in Bewegung gesetzt wird.

Anthony Cheung

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Thierry de Mey

Musique de tables (1987)

Musique de tables (Tafeln-Musik) ist ein Stück für drei Musiker, die als einziges Instrument über Tische verfügen. Die Positionen der Hände und die »Figuren« sind durch ein System von symbolischen Zeichen festgelegt.

An dem Punkt, wo Musik und Tanz aufeinandertreffen, wird die Geste ebenso wichtig wie der produzierte Klang.

Thierry de Mey

Übersetzung: Martin Kaltenecker

Das zentrale Element in Thierry de Meys Kompositionen ist Bewegung. **Musique de tables** (1987) bildet ein repräsentatives Beispiel für sein Verständnis davon. Die Komposition sieht sechs Hände verteilt auf drei Tische vor. Die drei Schlagzeuger verfügen nur über den jeweiligen Tisch als Instrument und vollziehen verschiedenste Bewegungen mit beiden Händen, die von simplen Aktionen wie »le plat« (mit der Handfläche auf den Tisch schlagen), »le revers« (die Oberfläche des Tisches mit der Handrückseite berühren), »le trenchant« (eine Art Karateschlag), »la dactylo« (parallele Reibebewegungen der Handgelenke über dem Tisch) und »les essuie-glaces« (Wischbewegungen mit der Unterseite der Arme) bis zu kreisenden Bewegungen und mehr pianistischen Techniken wie »arpèges« und »les-one-finger-Pianist« (erst eine »Taste« des Tischklaviers anvisieren, dann eine andere »drücken«) reicht.

De Mey charakterisiert jede Aktion mit einem Namen und einem Symbol und gibt der Partitur das komplette Repertoire an Symbolen als Legende bei. Die intendierte Klangvariation ist von De Mey in einer Partitur notiert, in der jede Hand mit einem »Notenschlüssel« versehen ist, ähnlich wie bei einer Klavierpartitur. Die Positionen der Hände und die Bewegungsfiguren stellen eine Art formaler Sprache dar, die durchaus mit einer Choreografie verglichen werden kann – mit dem Unterschied, dass der visuelle Aspekt direkt mit dem musikalischen Resultat verbunden ist und umgekehrt. Mit dieser Komposition erforscht De Mey die Grenzen zwischen Musik und der Bewegung, die diese hervorbringt.

Cathérine Raes

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Karlheinz Stockhausen

Gruppen (1955–57)

Mit den **Gruppen** hat eine neue Entwicklung der Instrumentalmusik im Raum eingesetzt. Die neue Form vielschichtiger Zeitkomposition von Instrument zu Instrument wird auch in der äußeren Form klargemacht. Mehrere selbständige Orchester – bei den **Gruppen** sind es drei – umgeben die Zuhörer; die Orchester spielen – jedes unter seinem Dirigenten – teilweise unabhängig in verschiedenen Tempi; von Zeit zu Zeit treffen sie sich im gemeinsamen Klangrhythmus; sie rufen sich zu und beantworten sich; das eine gibt des anderen Echo; eine Zeitlang hört man

nur Musik von links, von vorne oder von rechts; der Klang wandert von einem Orchester zum anderen.

Wie es bei der Verteilung der 5 Lautsprechergruppen in der *Elektronischen Musik* **Gesang der Jünglinge** schon der Fall war, so werden auch jetzt für die Instrumentalmusik die Orte im Raum, an denen Musik erklingt, für das Hören maßgeblich: Funktionelle Raummusik. (Es ist schwer, in den bestehenden Konzertsälen diese Musik aufzuführen.) Jeder Klangkörper ist nun in der Lage, seinen eigenen Zeitraum erlebbar zu machen, und als Hörer befindet man sich inmitten von mehreren Zeiträumen, die wiederum einen neuen, gemeinsamen Zeitraum ausmachen. Und was die Klangkörper zum Klingen bringen, sind nicht mehr *Punkte* – wie im Anfang, wo alles *kontrapunktisch*, keimförmig war – sondern *Gruppen*: Gruppen von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen als selbständige Einheiten.

Gruppen von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen sind ganz selbständige Einheiten. Jede Gruppe bewegt sich in ihrem Zeitraum. Mit eigenem Tempo vor allem.

Um sich frei zu bewegen sind die Gruppen auf 3 Orchester verteilt, individuell dirigiert, und alle 3 haben gleiche Stärke sowie nahezu gleiches Instrumentarium. Ein Orchester links, ein Orchester vorne, ein Orchester rechts: sie umgeben im Halbkreis die Zuhörer.

Von Zeit zu Zeit kommen 2 oder 3 Gruppen einander näher, sehr nahe – und sie treffen sich im gleichen Klangrhythmus. Und sie verändern sich. Eine nimmt die andere in sich auf. Oder spielt mit ihr. Löscht sie aus. Sie stoßen sich ab oder schmiegen sich aneinander.

Oder sie verschmelzen. Dann sind alle 3 Orchester ein einziges: Sie spielen im gleichen Tempo – in gleicher Harmonik – in gleicher Tönung. Aber das Tempo ist in Fluss geraten und immerzu verlangsamt oder beschleunigt, und aus der einzigen Bewegung entspringen einzelne Stimmen deutlicher und endlich ganz einfach: Über Zeitstrecken hinweg hört man Streicher allein, die Gitarre, Trommeln für sich, das Klavier, zwei oder drei Trompeten und Posaunen, nur die kleine Klarinette; und eins spielt über ins andere.

Aber die 2 beziehungsweise 3 Klangkörper können nicht ganz verschmelzen, bleiben sie doch räumlich distanziert. Verändert trennen sie sich und geben neuen Gruppen eigenen Bewegungsraum — bis zur nächsten Begegnung.

Karlheinz Stockhausen



XENAKIS[A]LIVE!
zeitkratzer • Lillevan, Live-Video

Reinhold Friedl (*1964)
Xenakis[a]live! (2007)
für verstärkte Bassklarinette, Flügelhorn,
Posaune, Klavier, Schlagzeug, Gitarre,
Violine, Violoncello und Kontrabass 54'
.....

22 Uhr
Darmstadt
603qm

Einführung
21.15 Uhr 603qm

XenakisSplitter V
Stefan Fricke
im Gespräch mit
Reinhold Friedl

Reinhold Friedl

Xenakis[a]live! (2007)

Reinhold Friedls **Xenakis[a]live!** ist eine Hommage an Iannis Xenakis. Klangmaterialien und -texturen aus Werken wie **Persepolis**, **La Légende d'Eer**, **Bohor** oder **Concret PH** entsprechen den Qualitäten des zeitkratzer-sounds zwischen metaphysischem Rauschen und gewalttätigem Noise, zwischen Aphrodisiakum und Schocktherapie, die das Ensemble bereits mit der Version von Lou Reeds **Metal Machine Music** unter Beweis stellte.

Xenakis' **Polytopes** wie **Persepolis** ist eine Umsetzung für verstärkte Instrumente doppelt eingeschrieben: zum einen der Instrumental-Klang; Xenakis hat sich um den Streit zwischen deutscher »elektronischer Musik« und Pariser »musique concrète« nicht geschert, sondern sich um die Lebendigkeit des Klanges bemüht, wie es auch seine spätere Implementierung der Granular-Synthese zeigt. »Nur wenn die »reinen« elektronischen Klänge durch »konkrete« Klänge, die so viel reicher und so sehr viel interessanter sind, kombiniert werden, kann elektronische Musik wirklich stark werden« (Xenakis, New Proposals in Microsound Structure, 1968).

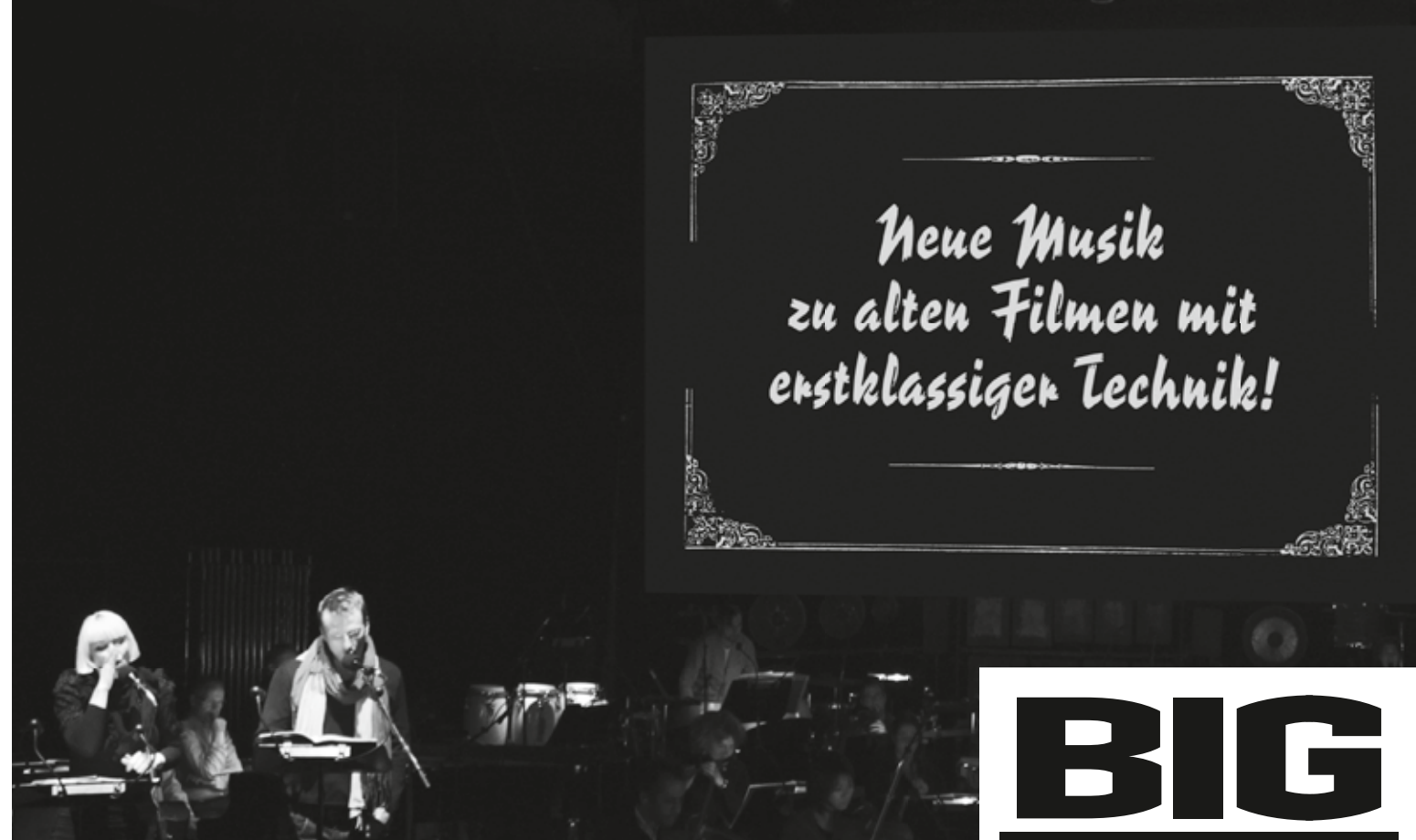
Für seine Tonbandkompositionen verwendete Xenakis mit Vorliebe aufgenommene Instrumentalklänge als Material. Dass Reinhold Friedl mit zeitkratzer nun hierauf zurückkommt, um sozusagen das Xenakis'sche Konzept der »mehrschichtigen und mehrdimensionalen Physik des Klanges« (Ivanka Stoianova) fortzuführen, liegt nahe – schließlich verfügt zeitkratzer mittlerweile

über einzigartige Erfahrung mit elektronisch verstärkten Instrumenten und durch die Elektronik rückbeeinflussten avancierten Spieltechniken.

Zum anderen sind die Zufalls-Techniken, die Xenakis »statistisch«, sozusagen textural einsetzt, auf verblüffende Weise auf das Instrumentalspiel übertragbar: Instrumentale Motorik bildet durch klar definierte, aber mit Freiheitsgraden versehene Aktionsanweisungen präzise bestimmte Zufallsgeneratoren, die gepaart mit genauen Klanganweisungen überraschend ähnliche musikalische Resultate erzeugen, wie »das Singen der Zikaden, der Lärm der Regentropfen auf dem Zirkuszelt, die geordneten oder ungeordneten Rufe einer politischen Demonstration, die Gleitklänge der Geschosse beim Straßenkampf« (Xenakis, Musique, Architecture, Paris 1971), die Xenakis als klangliche Vorbilder dienten.

So führt zeitkratzer Xenakis' Ideen, die er gerade in seinem elektroakustischen Œuvre zu realisieren suchte, in logischer Konsequenz mit elektronisch verstärkten Instrumenten fort; und verschiebt die Grenzen zwischen den »Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Instrumente«, die Xenakis 1969 in seinem Werk **Anaktoria** untersuchte, weit in damals noch unmögliche Bereiche; hin zu Xenakis' orgiastischen und holistischen Klangarchitekturen der **Polytope**.

Fred Freytag



Das Ensemble Modern begleitet u. a. Filmklassiker – wir begleiten das Ensemble Modern. So strahlen Stummfilmhelden wie Charlie Chaplin wieder in bewegender Atmosphäre mit den Feinheiten der neuesten audiovisuellen Technik. Und diese Kombination kann noch so viel mehr: vom Klassiker bis zur Inszenierung von Videokunst wie „The Cave“ oder „Three Tales“ bieten wir den perfekten technischen Rahmen. Was wir noch so können, finden Sie unter www.big-cinema.de

BIG
CINEMA
WWW.BIG-CINEMA.DE

RAUMWELTEN

IEMA-Ensemble • **Holger Falk**, Bariton • **Delphine Roche**, Flöte
Felix Behringer, Klarinette • **Matthew Conley**, Trompete • **Rho-Mei Yu**, Schlagzeug
Yusuke Ishii, **Alberto Carnevale Ricci**, Klavier • **Filip Saffray**, Violine
Marie Schmidt, Violoncello • **Matthias Pintscher**, Leitung

Iannis Xenakis (1922–2001)
Plektó (1993)
für Flöte, Klarinette, Klavier, Schlagzeug,
Violine und Violoncello 14'

Matthias Pintscher (*1971)
celestial object I (2009)
Teil 1 der »sonic eclipse«
für Trompete und Ensemble 15'

Iannis Xenakis
Kassandra (1987)
für Bariton, Psalter und Schlagzeug 11'

Luciano Berio (1925–2003)
Tempi concertati (1958/59)
für Flöte, Violine, zwei Klaviere
und andere Instrumente 16'

11 Uhr

Frankfurt
Frankfurt LAB

Einführung
10.15 Uhr Halle 2

XenakisSplitter VI
»Xenakis'
Ensemblewerke«

mit
Julia Cloot

Iannis Xenakis

Plektó (1993)

Die unterschiedlichen Instrumentalfarben dieser Xenakis-Komposition artikulieren ein Spiel aus Tonhöhenkonglomeraten, die ineinander verwoben sind: daher der Titel, der übersetzt »Flechte« bedeutet. Die Klarinette am Anfang ist beispielsweise auf die Noten einer Ganztonskala festgelegt, während das Cello mehr oder weniger die Lücken ausfüllt und die Flöte und Violine irregulären Skalen folgen. Wie bei geflochtenen Zöpfen aus Seil, Haar oder Bändern berühren sich die Linien an bestimmten Punkten (eine Note wird dann zeitgleich von drei Instrumenten geteilt) und verlaufen sich an anderen; bezeichnenderweise beinhaltet keine von ihnen eine Oktave – ein Merkmal, das genauso ein Erbe osteuropäischer Volksmusik wie eine theoretisch begründete Einschränkung sein kann.

Mit der Zeit werden die Instrumente in verschiedenen Gruppen zusammengedrängt, einzig das Klavier bleibt für gewöhnlich vom Rest unabhängig, und der Perkussionist entspricht mehr einem Katalysator für die Veränderungen als einem tatsächliche Teilnehmer: Das Schlagzeug besteht aus Trommeln (Bongos, Tom-Toms und Bassdrums), die nach etwa einem Drittel kurzzeitig gegen ein Set Holzblocks getauscht werden, um damit das Klavier zu begleiten. Mit der Zeit verändern sich auch die Tonhöhenregister der Instrumente (vor dem Hintergrund eines dermaßen dramatischen Werkes wäre es zu viel verraten, genau zu beschrei-

ben, wie das vonstatten geht). Nachdem die Krise überstanden ist, gibt es eine langsamere Coda, noch immer laut, in der noch immer neue Dinge passieren.

Paul Griffiths

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Matthias Pintscher

celestial object I (2009)

celestial object I ist der erste Teil des dreiteiligen Zyklus **sonic eclipse** (2009/10) für Ensemble und Soloinstrumente. In **sonic eclipse** wird das Verdecken zum Thema des kompositorischen Prozesses, schrittweise eine Verhüllung hergestellt. Im ersten Teil **celestial object I** agiert die Trompete, in **celestial object II** das Horn als Soloinstrument. Beide werden im dritten Teil, **occultation**, miteinander verschränkt und finden mit dem Ensemble zu vollständiger Verschmelzung. Als Bild für diesen Vorgang fand Pintscher das Phänomen der Eklipse, also des Übereinanderschlebens von Himmelskörpern und der gegenseitigen Verdunkelung im Moment der vollständigen Abdeckung. »Mich hat interessiert, das Repertoire von zwei sehr unterschiedlichen Instrumenten, die doch einer Familie angehören, zu untersuchen und die beiden Instrumente sehr verschieden klingen zu lassen. Dieses ganz heterogene Klang- und Gestaltungsrepertoire wird langsam zusammen- und übereinandergeführt und schließlich auch das Ensemble hineingezogen, so dass alles wirklich zu einer Stimme, einem

Instrument und Klanggestus verschmilzt und anschließend wieder auseinander fällt. Bildlich entspricht dies genau der Eklipse.«

Aus prägnanten, tonlos gestoßenen Partikeln der Solo-Trompete entwickelt sich in **celestial object I** ein Dialogisieren mit dem Ensemble, das einer schrittweisen Vereinnahmung gleicht: zunächst in der Art eines Responsoriums, dann mit zunehmender, gegenseitiger Intensivierung, die den Klang der Trompete vom umgebenden Instrumentarium geradezu aufsaugen und umgefärbt widerhallen lässt. Das Repertoire der Trompete reicht vom impulsgebenden Gestus des Beginns zur virtuoson Koloratur. Trotz vielfältiger Farbigkeit geht es in diesem Stück nicht um eine klangliche Entgrenzung, sondern um haptische, griffige Konturen. **celestial object I** wurde im Mai 2009 vom Scharoun Ensemble in Berlin uraufgeführt.

Marie Luise Maintz

Iannis Xenakis

Kassandra (1987)

Das Stück ist der zweite Teil der **Oresteia**-Suite (für Kinderchor, gemischten Chor und 12 Musiker). Es versucht eine neue Annäherung an die Stimme, was auch schon in **Oresteia** (1965/66, Text nach Aischylos) der Fall war. Der Bariton ist in hoher Stimmlage Kassandra, und in der Folge ist derselbe Bariton in tiefer Lage der Chorführer der alten Männer von Argos. Er spielt auch ein Psalter, wobei er seine Stimme auf einen der Tetrachorde abstimmt, die er den Textsequenzen und Klangcharakteren entsprechend wählt.

Dieses Psalter, Kopie eines 20-saitigen Instrumentes der Insel Java, erwähnt in der »Critique musicale« von Maurice Fleuret, ist ein bemerkenswerter Ersatz der antiken Lyra. – Das Schlagzeug setzt sich aus Trommeln und Wood-blocks zusammen, die den Text akzentuieren oder kommentieren. **Kassandra** kann in meine **Oresteia**-Suite eingefügt oder auch unabhängig vorgetragen werden.

Iannis Xenakis

Luciano Berio

Tempi concertati (1958/59)

Die **Tempi concertati** – 1958/59 entstanden – behandeln die Frage des »Raumklangs auf dem Podium«: vier Instrumentalgruppen von verschiedener Besetzung sind auf der Bühne nach Möglichkeit mit räumlicher Distanz postiert. Im Zentralpunkt zwischen diesen Gruppen hat die Solo-Flöte ihren Platz, deren dominierende und koordinierende Rolle damit auch äußerlich unterstrichen ist. Koordination will hier besagen, dass der Flöte neben ihren solistischen Aufgaben auch die Funktion des klanglichen Vermittelns zwischen den Gruppen zukommt. Sie wird dabei gelegentlich von einer Solo-Violine abgelöst und unterstützt. Als weiterer konzertanter Partner treten zwei Klaviere hinzu, die in zwei exponierten Formabschnitten mit den anderen beiden Soloinstrumenten zusammen eine Art selbständiges Kammermusikensemble oder »Concertino« bilden.

Josef Häusler

Die Klanggruppen eines Instrumentalsatzes fallen nicht notwendigerweise mit den Instrumentengruppen zusammen (jenen der Behandlung der Instrumentation z.B.), im Gegenteil, die Klanggruppen scheinen eigens dort Analogien zu stiften, wo die Instrumentengruppen Differenzen und Oppositionen schaffen. **Tempi concertati** ist gerade deshalb gedacht als eine Entwicklung von Analogien der Klangcharaktere und nicht als Entwicklung instrumentaler Gegenüberstellungen. Concertati: weil die Be-

ziehung zwischen dem individuellen Tempo (der Solisten: vor allem der Flöte) und dem gemeinschaftlichen Tempo (der vier kleinen Instrumenten-Gruppen) nicht immer gegeben ist, aber jedes Mal koordiniert werden soll auf Grund von Ausgangsvereinbarungen, die seitens eines jeden Ausführenden eine fortwährende hörende Aufmerksamkeit auf das Handeln der andern bedingen und die von Mal zu Mal die individuelle Handlung zu einer kollektiven Funktion führen oder umgekehrt. Dieses Schwanken zwischen individuellen und kollektiven Aktionen und Tempi, zwischen gegebenem Zeichen und empfangenem Zeichen, zwischen »verloren« und »wiedergefunden«, kann der Komposition den diskontinuierlichen Charakter der Improvisation verleihen.

Luciano Berio

Fotograf: Philipp Ottendörfer

Kreativität entwickeln

www.deutsche-bank-stiftung.de

Die Deutsche Bank Stiftung engagiert sich in den Bereichen Bildung, Kunst & Musik und Soziales. Sie fördert Talente und motiviert junge Menschen, ihre Potenziale zu nutzen. Das Engagement für den künstlerischen Nachwuchs hat bei der Deutsche Bank Stiftung eine besondere Tradition: Im Rahmen ihres Stipendiatenprogramms „Akademie Musiktheater heute“ vergibt sie jedes Jahr 15 Stipendien an junge, begabte Regisseure, Dramaturgen, Dirigenten, Kulturmanager, Komponisten und Bühnenbildner. Auch mit dem Ensemble Modern verbindet die Deutsche Bank Stiftung eine langjährige und intensive Partnerschaft.

Deutsche Bank Stiftung





CHAMBERS

JACK Quartet

Christopher Otto, Violine / Ari Streisfeld, Violine
John Pickford Richards, Viola / Kevin McFarland, Violoncello

Iannis Xenakis (1922–2001)

Tetora (1990) 17'
für Streichquartett

György Ligeti (1923–2006)

Streichquartett Nr. 2 (1968)
Allegro nervoso
Sostenuto, molto calmo
Come un meccanismo di precisione
Presto furioso, brutale, tumultoso
Allegro con delicatezza – stets sehr mild 21'

Giacinto Scelsi (1905–1988)

Quartett Nr. 4 (1964) 9'

Iannis Xenakis

Tetras (1983) 16'
für Streichquartett

13 Uhr

Frankfurt
Frankfurt LAB

Einführung
12.15 Uhr Halle 2

Xenakis Splitter VII

»Werke für
Streichquartett«

mit Martin
Grunenberg

Iannis Xenakis

Tetora (1990)

Tetora mag für Hörer, die mit Xenakis' frühen Werken gut bekannt sind, überraschend daherkommen. Das Stück beginnt mit einer sonoren Melodie im unteren Register der ersten Violine, wobei jede Note von einem anderen Instrument gedoppelt wird. Das Ergebnis ist das graduelle Umreißen eines sich ausdehnenden harmonischen Raumes, ähnlich dem Schweif einer Sternschnuppe, der sich im Bogen über den Himmel zieht. Dieser fast romantische Vorstoß entwickelt sich schnell, nimmt an Dissonanz und Intensität zu, während die tiefen Streicher sich von der Solo-Violine lösen und rhythmisch gegen die aufsteigende Melodie pulsieren. Bald darauf vereinigen sich alle vier Stimmen wieder, um Akkordblöcke von eindrucksvoller Intensität und enormem Ambitus zu produzieren. Währenddessen bleibt der Fokus auf die graduelle Entwicklung der harmonischen Dichte gerichtet, die von der höchst konsonanten modalen Sonorität bis hin zu undurchdringlichen Acht-Noten-Akkorden an der Schwelle zu Clustern reicht. Der Komponist wechselt beständig zwischen dem Herausstellen individueller Stimmen und Stimmpaaren, die sich in Hoquetus-Technik zu- und abwenden. Obwohl die Musik nicht als programmatisch bezeichnet werden kann, ist es einfach, zwischen der Stimmführung und Konzepten aus dem griechischen Theater Parallelen zu ziehen: die Hybris des tragischen Helden, die Unisono-Signale als Warnungen eines narrativen Chores und die Herausforderung des Schicksals.

In besonderer Weise abwesend in **Tetora** sind die kompositorischen Techniken, die Xenakis' frühes Werk geprägt hatten. Es finden sich keine stochastischen Wolken pointilistischer Elemente wie in seinem ersten (und viel früher entstandenen) Quartett **ST/4**. Komplexe polyrhythmische Schichtungen wie die in **Tetras** (seinem zweiten Quartett) sind selten und können nur in einem Abschnitt gegen Ende der Komposition gefunden werden. Xenakis meidet jedwede erweiterte Technik zugunsten eines konsistenten Klanges, der seine harmonische Sprache in den Vordergrund stellt. Häufig wurde er wegen seiner mathematischen Kompositionsmethoden mit der Anschuldigung kritisiert, diese Prozesse führten zu einer Art kalkulierter Ästhetik. **Tetora** liefert solchen Argumenten Gegenpositionen, indem es demonstriert, dass ein Werk strukturell und theoretisch kohärent und dabei gleichzeitig schön und unglaublich expressiv sein kann. Es ist ein Werk, das eine unvorstellbare Kraft heraufbeschwört (die im Titel mit der Zahl vier angelegte Implikation wird bei weitem übertroffen) und trotzdem durch und durch – vielleicht auch paradoxerweise – tief emotional bleibt.

Kevin McFarland

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

György Ligeti

Streichquartett Nr. 2 (1968)

Das Streichquartett beruht auf einer musikalischen Vorstellung, die in allen fünf Sätzen wiederkehrt, aber jedesmal ganz anders realisiert wird. Im ersten Satz ist der Duktus der Musik völlig zerhackt, es gibt abrupte Wechsel zwischen extrem schnellen und extrem langsamen Gestalttypen. Im zweiten Satz ist das musikalische Geschehen fast statisch, doch wird die Statik durch jähe Einbrüche, Störungen, plötzliche Tempo- und Gestaltveränderungen unterbrochen – gleichsam von Resten aus dem ersten Satz, die in den zweiten verpflanzt worden sind. Der gesamte zweite Satz stellt eine langsame Variante des ersten dar, es gibt zahlreiche unterirdische Verbindungen, und die Schlüsse beider Sätze, in denen die musikalische Form in sich zusammenbricht, verhalten sich wie der Endreim zweier Zeilen eines Gedichts.

Der dritte Satz, ein Pizzicato-Stück, ist eine Art Hommage an Béla Bartók — das Scherzo *pizzicato* aus Bartóks **4. Streichquartett** wird aber nicht zitiert, nur angedeutet. Die Netzgebilde der Musik, die in den beiden ersten Sätzen weich waren, erscheinen hier wie verhärtet. Es gibt da ein maschinelles Ticken – von einer imaginären Maschine, die langsam kaputtgeht, in Einzelteile zerfällt. Solche polymetrischen maschinellen Vorgänge finden sich in meiner Musik immer wieder – etwa im **Poème Symphonique** für hundert Metronome aus dem Jahr 1962 oder in den *Horloges démoniaques* aus **Aventures**, und das Cembalostück **Continuum**, das ich kurz vor dem **2. Streichquartett** komponiert habe, stellt als Ganzes einen Präzisionsmechanismus dar.

Der vierte Satz ist extrem kondensiert, brutal, bedrohlich. Der abrupte Typenwechsel des ersten Satzes kehrt wieder, zusammengedrängt auf kleinstem Raum. Der fünfte Satz ist wie eine Erinnerung, durch Nebel betrachtet: Der gesamte bisherige Verlauf des Stückes wird rekapituliert, doch abgemildert – die Musik erklingt wie aus weiter Ferne. Alle fünf Sätze enthalten dieselben musikalischen und formalen Gedanken, doch Blickwinkel und Färbung sind in jedem Satz anders, so dass die übergreifende musikalische Form sich erst ergibt, wenn das Quartett als Zusammenhang gehört und gedacht wird.

György Ligeti

Giacinto Scelsi

Quartett Nr. 4 (1964)

Scelsis **4. Streichquartett** zeigt gegenüber dem dritten eine enorme stilistische Weiterentwicklung. Es entstand in seiner letzten Schaffensperiode, während der ihn sein wachsender mystischer Eifer und Ästhetizismus zur weiteren Reduktion seiner Mittel trieb. Die konzentrierte Energie des **Quartetts Nr. 4** nimmt dabei die Entwicklung von Scelsis Musik nach 1970 vorweg, in der er ein Höchstmaß an enigmatischer Präzision erreichte. Eine der besonderen Innovationen in diesem Werk findet auf der Ebene der Instrumentation statt. Scelsi behandelt jede Saite jedes Instruments wie einen unabhängigen Akteur, da er jede Saite für sich in einer eigenen Tabulatur instrumentiert. Die Partitur für das Quartett, das nur zehn Minuten Aufführungszeit beansprucht, fällt aus diesem Grund mit 44 Seiten ungewöhnlich gewichtig aus.

Die Anwendung dieser Instrumentationstechnik ist dabei keineswegs Scelsis Exzentrik geschuldet. Die minutiös subtilen Schattierungen des Timbres, die er der Musik einkomponierte, verlangen vielmehr danach. Scelsi nutzte die Tabulatur-Technik nach dem **4. Streichquartett** auch in einer Reihe weiterer wichtiger Werke, darunter **Ygghur** für Cello und **Natura Renovatur** für elf Streicher. Gleichwohl ist das **Quartett Nr. 4** das reichhaltigste und brillanteste Werk, das mit Hilfe dieser Technik komponiert worden ist, und wurde vom Komponisten selbst als Krönung seiner architektonischen Konzeptionen bezeichnet.

Durch das Werk hindurch steigt die Musik langsam und stetig von C zu A, bevor sie zurück zu F schlittert und dann wieder auf A endet. Das Cello übernimmt dabei keine Bassfunktion; es verharrt stets im mittleren oder hohen Register. Während sich die Musik permanent bewegt, fächert sie sich vertikal über eine große Spannweite auf und erreicht die Klimax und damit das erste Fortissimo genau am Punkt des goldenen Schnitts, der für Scelsi eine grundsätzliche mystische Proportion darstellte. Er benutzt Webern-ähnliche Symmetrien für den Aufbau der Struktur. Aber was der Hörer erfährt, gebiert sich unschuldiger und gewalttätiger, als man sich vorstellen kann. Jede der kratzenden, knirschenden, kreischenden Noten der unterschiedlichen Instrumente scheint die anderen in einem verzweiferten Versuch eines totalen, unerreichbaren Grades von Einheit bekämpfen zu wollen, jede gewichtige, wütende Artikulation aus der Frustration zu erwachsen, die Noten nicht perfekter in einen einzigen kosmischen Klang zusammenlaufen lassen zu können.

Andreas Maul

Iannis Xenakis

Tetras (1983)

Wie die antiken Griechen ihre Tradition, verstand auch Xenakis seine Musik als zugleich künstlerische und wissenschaftliche Disziplin. Der wissenschaftliche Aspekt kann dabei für den Ersthörer durchaus verwirrend wirken, da die bei der Aufführung realisierte intuitive Qualität seiner Musik die Erwartungen vieler Hörer darüber zerstört, wie Musik klingen könnte, die mit Hilfe mathematischer und statistischer Prozesse komponiert wurde. Häufig wurde der ursprüngliche, oft brutale Charakter des Großteils seines Œuvres beschrieben. Eine weitere außergewöhnliche Qualität dieser Musik ist, dass sie außerhalb des Flusses westlicher Musikgeschichte angesiedelt zu sein scheint und wenig Ähnlichkeiten mit der seiner Zeitgenossen aufweist. Vielleicht stehen diese Qualitäten in einem Zusammenhang: Xenakis' Musik wirkt befremdlich, gerade weil sie in vielerlei Hinsicht ursprünglich und die erste »ihrer Art« ist. Und vielleicht verkörpert keine Komposition diesen offensichtlichen Widerspruch besser als **Tetras**.

Xenakis hat das Werk in seinen späten Jahren geschrieben, es ist geprägt von stark kontrastierenden Texturen, die in blockartigen Strukturen präsentiert werden, deren Übergänge sehr abrupt ausfallen. Das Stück öffnet mit einem virtuosen Glissando-Solo der Violine, die von der Viola in Doppelgriffen verfolgt wird, bevor das ganze Quartett mit einem Echo der Soli einsetzt. Jeder der folgenden Blöcke ist im Grunde eine Re-Interpretation dieses Materials innerhalb einer neuen und hoch dynamischen, unbe-

ständigen Struktur. Mich als ausführenden Instrumentalisten fasziniert dabei vor allem der kognitive Fokus, der notwendig ist, ein solches Werk auszuführen, während man gleichzeitig von der extremen Physikalität der Musik durchtränkt ist; die Musik muss sprichwörtlich *verkörpert* werden. Die dazu notwendige Einheit von Geist und Körper funktioniert meines Erachtens ähnlich wie bei Hochleistungssportlern, bei denen die Strategie abstrakt und vollkommen ist, während der Körper unbedingt die Kontrolle behalten muss.

Dieses Werk zeugt von einer unkorumpierbaren Vision, primitiver Brutalität und umwerfender Schönheit. Es ist – zusammen mit einer Handvoll anderer – eines der wahren Meisterwerke für Streichquartett des 20. Jahrhunderts.

Kevin McFarland

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt



ABSCHLUSSKONZERT

Ensemble Modern • **Norbert Ommer**, Klangregie
Pablo Rus Broseta, Leitung • **Johannes Kalitzke**, Gesamtleitung

Musik und Raum –
Sechs Auftragswerke des 5. Internationalen
Kompositionsseminars der IEMA
Uraufführungen

Stefan Beyer (*1981)
In Terms of Eigentlichkeit. Eine Rodung (2011)
für großes Ensemble 15'

Torsten Herrmann (*1981)
Rainbow Tables (2011)
für zwei Klaviere und großes Ensemble 15'

Balázs Horváth (*1976)
Assemblage (1) (2011)
für Ensemble und »Solisten« 15'

Stefan Keller (*1974)
Spring! (2011)
für Ensemble 15'

Johannes Motschmann (*1978)
Attack Decay (2011)
für Ensemble 15'

Steingrímur Rohloff (*1971)
Der erste Mensch (2011)
für 18 Musiker und Elektronik 15'

16 Uhr
Frankfurt
hr-Sendesaal

Einführung
15.15 Uhr Foyer
XenakisSplitter VIII
»Xenakis als
Anreger II«

mit
Martin Schüttler

Die endgültige Reihenfolge der Werke entnehmen Sie bitte dem Handzettel am Konzerttag.

Stefan Beyer

In Terms of Eigentlichkeit. Eine Rodung (2011)

»Nicht mehr ließ sich gewahren, als daß vor ihnen eine mäßige Bodenerhöhung anstieg; dort mußte es trockner sein, als in der feucht andunstenden Uferniederung, um die Reststunden der Nacht zu verbringen, und sie suchten hinaufzugelangen. Es fiel nicht leicht, denn Waldbäume mit dicht verwachsenem Unterbusch sperren mannigfach den Durchlaß.«

Wilhelm Jensen, Hunnenblut, Kap. 14, Leipzig 1892

Eine Komposition für großes Ensemble von 19 Spielern, aus deren teilweisen Doppelbesetzungen sich eine inhärente räumliche Konstellation ergibt. Der Raum erscheint als problematische Größe, auch, »weil er seine Botschaft durch seine pure Beschaffenheit automatisch setzt und sie dadurch absperrt von der Erfahrung, die ihn beseelen soll«, während »er überfließt von der Präntention tiefen menschlichen Angerührtseins« (Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Neuaufl., Frankfurt/M. 1992).

Auch die sprachlichen Mittel, »Verfallsprodukte der Aura« (Adorno), stehen in der Kritik.

Vonnöten ist eine neue Kontextualisierung, so entschieden wie »das Ausstocken des Waldbodens vor Beginn der Erdarbeiten eines Bahn-, Straßen-, Wiesenbaues usw.« (Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften, Bd. 7, Stuttgart, Leipzig

1909). Dieser Kahlschlag – »bei Kiefern- und Fichtenhochwäldungen die herrschende Verjüngungsart« (Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 10, Leipzig 1907) –, in dessen »extreme pain we are, after all, excised from the world and collapsed into the peculiar ownmostness of our privacy« (James G. Hart, Who One is. Book 2. Existenz and transcendental phenomenology, = Phaenomenologica 190, Dordrecht 2009), ist »Kennmarke vergesellschafteten Erwähltseins, edel und anheimelnd in eins« (Adorno), und »sorglich bahnte Markwart für Adelhard einen Pfad durchs Dickicht« (Jensen).

Stefan Beyer

Torsten Herrmann

Rainbow Tables (2011)

An der Komposition **Rainbow Tables** (Regenbogentabellen) hat mich die Frage interessiert, wie ich mit kleinsten motivischen Pixeln und Partikeln auf eine hermetische Situation vom Anfang reflexiv Bezug nehmen kann. Gleich zu Beginn erscheint ein mehrtaktiges thematisches Emblem, das sofort in viele kleine Mosaiksteine zerfällt, quasi vaporisiert wird. Splitter dieses Anfangs rotieren entropisch im Raum, lokalisieren sich kurz, schließen sich zu neuen Objekten zusammen oder zerfallen vorher und führen letztlich wieder in die Hermetik.

Torsten Herrmann

Balázs Horváth

Assemblage (1) (2011)

Als ich dieses Stück komponierte, hatte ich zwei grundlegende Ideen im Kopf. Die eine war es, solistische und theatralische Fähigkeiten der kreativen Musiker des Ensemble Modern zu nutzen, um meine momentane Faszination für theatralische Elemente in der Musik zu bedienen. Gleichzeitig wollte ich ein Stück schreiben, in dem kleine Fragmente und Splitter vorkommen, die keinerlei Beziehung zueinander zu haben schienen. Darauf bezieht sich der Titel.

Die andere wichtige Sache ist der Klang, der zum einen der gewöhnliche Ensembleklang ist, der aus der typischen Bühnendisposition entsteht, der zum anderen aber durch Solisten gestört wird, die sich zwischen dem Ensemble und dem Publikum bewegen und die Musik damit aus ihrem voraussehbaren räumlichen Kontext reißen. Die Musiker verhindern damit die Möglichkeit des Publikums, die Musik klar zu hören. Diese räumliche Idee entstand auch aus einem theatralischen Aspekt heraus, da die Klänge ja aus den individuellen Charakteren der Musiker resultieren.

Um die Solisten und das Ensemble räumlich in Beziehung zu setzen, habe ich fünf Protagonisten kreiert, die sich jeweils unterschiedlich verhalten:

– *Fagott solo* ist ein Orchestermusiker, der sich mit Skalen aufwärmt, der bekannte Parts aus dem Orchesterrepertoire übt und Zeitung liest, während er nicht spielt.

– *Horn solo* ist ein richtiger Solist.

– *Trompete solo* ist ein Zirkusclown, der nicht nur die Konzertsituation stört, sondern auch die Musiker für ihr Wissen und ihre Professionalität bewundert.

– *Schlagzeug solo* ist der Bauchladenverkäufer eines Reisezirkus, der während des Konzerts Knabbereien, Popcorn, Kaugummi, Zigaretten etc. verkauft.

– *Violine solo* ist ein Schauspieler. Obwohl er kein Solist im musikalischen Sinne ist, fühlt er sich als Zentrum der gesamten Aufführung.

Mit all diesen unterschiedlichen Persönlichkeiten und den fragmentarischen musikalischen Elementen wollte ich eine Assemblage schreiben, die die essentiellen räumlich-theatralischen Aspekte von Musik unterstreicht.

Balázs Horváth

Übersetzung: Patrick Klingenschmitt

Stefan Keller Spring! (2011)

An dieser Stelle findet sich meist ein Text, der erläuternd auf das Werk des Komponisten Bezug nimmt. Ich habe jedoch selten das Bedürfnis, die Idee meines Stücks vorab in Worten zu präsentieren. Vielmehr habe ich mich doch gerade bemüht, diese Idee in Musik zu fassen, und meine Mühe wäre umsonst gewesen, sollte sie sich nicht hörend erschließen. Ich ziehe es vor, die Musik für sich selber sprechen zu lassen.

Stefan Keller

Johannes Motschmann Attack Decay (2011)

Musik als immaterielles Objekt im objektiven Raum zu thematisieren bedeutet, zwangsläufig einander ausschließende Abstraktionsebenen in Konkurrenz treten zu lassen: Der konkrete Raum lenkt die Aufmerksamkeit vom abstrakten Raum ab. Deshalb habe ich dagegen versucht, einen musikalischen Raum auszugestalten, der zwar äußerlich statisch und konventionell erscheint, der aber gleichzeitig perspektivisches Hören und Wahrnehmen aller musikalischen Objekte in ihm ermöglicht.

Verräumlichung von Musik wird bei Nono, Stockhausen und Xenakis fast reflexhaft durch Expansion erreicht, und das ist für monumentale orchestrale Klangbilder auch sinnvoll. Mir geht es

hier im kammerorchestralen Kontext aber umgekehrt um eine Abwertung des konkreten Raumes, um einen virtuellen hervortreten zu lassen. Dabei war es mir wichtig, den sonst meist sehr solistisch geprägten Ensembleklang möglichst homogen zu halten, damit auch die konkreten Geometrien herkömmlicher Sitzordnung unwichtig werden. Jede Hierarchisierung soll verschwinden.

Attack Decay bezeichnet die ersten beiden Phasen der Hüllkurve von Lautstärken eines elektroakustisch erzeugten Signals, gleich welchen Ursprungs, die als Hüllkurvengeneratoren an nahezu jedem Synthesizer zu finden sind. Stellt man die beiden folgenden Phasen *Sustain* und *Release* ab, ergibt sich ein kurzer, impulshafter Ton, den ich durch ständiges Staccato in fast allen Stimmen immer wieder imitiere. Auch hier soll eine Reduktion des Raumes, die der einzelne Ton einnimmt, erreicht werden. Die Klangfarbe teilt sich bereits durch das Ansprechen eines Musikinstrumentes so stark mit, dass man versucht ist, die *Attackphase* als prioritär einzustufen, wenn es um das Erkennen des jeweiligen Instrumentes geht. Dabei rekurriert auch der Tonvorrat in mehreren Augmentationsstufen motivisch immer wieder auf sich selbst. Durch ein fast statisches Repetieren dieser auf Ökonomie und Selbstähnlichkeit zielenden Phrasierung und Bewegung möchte ich den Klang der Musikinstrumente ihrem jeweiligen Alter Ego als Softwaresimulation annähern, und gelegentlich – etwa in den Popmusikzitate – klischeehaft überzeichnen, vielleicht um sogar eine Abstraktionsebene zwischen Instrument und jener akustischer Information zu erreichen, die in ihrer digitali-

sierten Form ohnehin unser Bewusstsein und Urteil in zunehmenden Maße prägt. Jede musikalische Bedeutung ist jedoch nur metaphysisch erfahrbar und hat außerhalb unserer Vorstellung keinen Ort. Ihr einen Raum geben zu wollen hieße, sie in ihm einzusperren.

Johannes Motschmann

Steingrimur Rohloff Der erste Mensch (2011)

Der Titel **Der erste Mensch** steht für mich lediglich für den selbstaufgelegten leichten Zwang, sich als Komponist – und damit auch die Interpreten – neuen Situationen auszusetzen. Der Titel deutet also eine Tabula-Rasa-Situation an.

Was dieses Werk für mich persönlich besonders wichtig macht, ist die Tatsache, für wen und unter welchen Umständen ich es schreiben durfte: **Der erste Mensch** ist für Ausnahmemusiker komponiert, und im Kompositionsprozess hatte ich Klänge und Spielmöglichkeiten mit den Musikern probieren und aufnehmen können. In dem Wissen um die Virtuosität der Spieler konnte ich auf verschiedenen Ebenen experimentieren: Mich interessierte z.B. besonders, die Interpreten in einem schnellen Wechselspiel zwischen »normalem Gebrauch ihres Instruments« und dem eher »unüblichen Gebrauch der Stimme« zu involvieren. Die hierbei entstehende »Angestrengtheit« interessierte mich, auch da sie dem Stück schon fast einen theatralischen Effekt verleiht.

Dadurch erhielt das Stück besonders am Schluss Wildheit und Rauheit, die sich auch darin widerspiegelt, wie ich die elektronischen Klänge behandelt habe: Ich habe mich hierbei vielleicht von klangschönen, organischen, harmonischen und an den Instrumenten angelehnten Klängen frei gemacht, und mehr spielerisch gewisse raue, elektronische und digitale »quasi-Fehler« zugelassen. Neuland auszuprobieren und ja, mir selbst Freude während des Schaffensprozess zu schaffen, führte hier also, wenn man so will, zu einem Zulassen von »klanglicher Verschmutzung« und »musikalischen Unsauberkeiten«.

Steingrimur Rohloff



UKW 96,7

hr2-kultur Musik mit Charakter

Eine Musikauswahl, die Sie so nirgendwo sonst genießen können:
Von großer Klassik über mitreißenden Jazz bis hin zu faszinierender
Weltmusik. Besondere Aufnahmen aus Hessen und Live-Übertragungen
aus den großen Opern- und Konzerthäusern der Welt.

Täglich auf hr2-kultur
Sendezeiten: www.hr2-kultur.de

GEBÜHREN
FÜR GUTES
PROGRAMM

Ihr Kulturradio
für Hessen!

hr2
kultur

Biografien

KOMPONISTEN, INTERPRETEN, REFERENTEN



Georges Aperghis • 1945 in Athen geboren, lebt und arbeitet seit 1963 in Paris. Er teilt dabei sein Leben zwischen seiner rein kompositorischen Arbeit und dem »théâtre musical«, als dessen aktivster und dauerhaftester Vertreter er gilt. 1976 gründete Aperghis das Atelier Théâtre et Musique (ATEM). Mit dieser äußeren Struktur erneuerte er von Grund auf auch seine komposito-

rische Praxis: In ständiger Zusammenarbeit mit Musikern und Schauspieler-Sängern entwickelt er nach und nach während der Proben szenische Spiele, die vom Alltagsleben, von sozialen Fakten, in poetische – oft satyrische oder absurde Welten transportiert sind. Alle Dimensionen der Komposition (vokale, instrumentale, gestische, szenische) werden auf gleicher Ebene behandelt und tragen – zusätzlich zu den vorher existierenden Texten – zur Dramaturgie des jeweiligen Schauspiels bei. Von 1976 bis 1995 sind aus der Zusammenarbeit zwischen Aperghis und ATEM dabei mehr als 20 »théâtres musicaux« entstanden.

Daneben blieb Aperghis aber auch der Kammer- und Orchester-musik treu. Er komponierte eine Reihe von Werken für Solo-instrumente oder Solostimme, meist für Interpreten, die ihm

nahe stehen. Oft fließen auch in diese Stücke theatralische Momente ein. Dazu kommt die Oper, die bei Aperghis als eine Synthese beider Pole betrachtet werden muss: Hier der Text als bestimmendes und befruchtendes Element, dort die Stimme als Hauptträger des Ausdrucks.

André Baltensperger • Musikwissenschaftler und Ökonom, geboren 1950 in Basel, ist seit 2001 Rektor der Musik Akademie Basel. Zuvor war er in der Druckbranche tätig, später wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Paul Sacher-Stiftung in Basel und während zehn Jahren Generalsekretär der Konferenz der Kanton-regierungen in Bern. Seine Arbeitsgebiete sind, neben Bundesstaats- und Föderalismusfragen, die Musik des 20. Jahrhunderts, Choral, Tropen und Sequenzen sowie die Entwicklung der Instrumentalmusik in der Renaissancezeit. Er promovierte 1987 über Iannis Xenakis. Daneben hat er eine Ausbildung in Klavier, Cembalo und Gesang.

Saar Berger • Der 1980 in Tel Aviv/Israel geborene Hornist begann seine musikalische Ausbildung an der Rubin-Akademie für Musik der Universität Tel Aviv (2002–2004) und in Jerusalem (2004–2005) bei Chezi Nir. Danach studierte er an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Marie Luise Neunecker (2005–2007) sowie an der Frankfurter Musikhochschule bei Erich

Penzel und Esa Tapani (2007–2008), wo er seinen Abschluss erwarb. Zu seinen Lehrern zählten außerdem Michael Slatkin und Michael Höltzel.

Saar Berger war Hornist der Israeli Opera Tel Aviv, beim Israeli Symphony Orchestra Rishon LeZion und sammelte zahlreiche weitere Orchestererfahrungen, u.a. beim Young Israel Philharmonic, dem West Eastern Divan Orchestra unter Daniel Barenboim, dem Jerusalem Symphony Orchestra, dem Musica Nova Modern Ensemble sowie beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Als Kammermusiker trat er in Israel, der Schweiz, Deutschland, Polen, Russland und Spanien auf, u.a. mit dem Scharoun Ensemble und der Kammerakademie Potsdam.

Als Solist gastierte Saar Berger bei europäischen Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Internationalen Hamburger Horn Tagen und dem Festival Internacional de Santander in Spanien. Berger war Teilnehmer der Karajan-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters (2006), Stipendiat der America-Israel Cultural Foundation und der Stiftung für junge Solisten des Santander Festivals und erhielt 2005 den Zvi und Ofra Meitar Familie Ltd. Award sowie den Ersten Preis der America-Israel Cultural Foundation. Seit 2007 konzertiert er als regelmäßiger Gasthornist mit dem Orquestra Sinfonica Pamplona/Spanien. Im selben Jahr wurde er Mitglied des Ensemble Modern.



Luciano Berio • 1925 im italienischen Oneglia geboren und 2003 in Rom gestorben, war einer der Pioniere der Elektronischen Musik. Er studierte nach dem Zweiten Weltkrieg am Mailänder Konservatorium bei Giulio Cesare Paribeni und Giorgio Federico Ghedini. Durch eine im Krieg verletzte Hand an einer pianistischen Karriere gehindert, konzentrierte sich Berio dabei auf die

Komposition. 1947 fand die erste Aufführung eines eigenen Werkes statt, einer Suite für Klavier. Zu dieser Zeit verdiente Berio seinen Lebensunterhalt mit der Begleitung von Gesangsklassen. Dabei lernte er die amerikanische Sopranistin Cathy Berberian kennen, die er kurz nach seinem Universitätsabschluss 1950 heiratete. 1951 geht Berio in die USA, um in Tanglewood bei Luigi Dallapiccola zu studieren, der sein Interesse an serieller Musik weckt.

Bruno Maderna brachte Luciano Berio schließlich zu den Darmstädter Ferienkursen, die Berio 1954 bis 1959 besuchte. Dort lernte er Boulez, Stockhausen, Ligeti und Kagel kennen. Er beginnt, sich für Elektronische Musik zu interessieren und gründet gemeinsam mit Maderna 1955 in Mailand das »Studio di Fonologia Musicale«, wo **Mutazioni** (1955), **Perspectives** (1957), **Thema (Omaggio a Joyce)** (1958) sowie **Différence** (1958/59) entstehen. Zur Arbeit im Studio lädt Berio bedeutende Komponisten ein, darunter Henri Pousseur und John Cage. Darüber hinaus gibt er mit Maderna die

Zeitschrift für Elektronische Musik »Incontri Musicali« heraus. Zu seinen bedeutendsten Werken werden der **Sequenza**-Zyklus (1958–2002), **Folk Songs** (1964), **Sinfonia** (1968), **Coro** (1975/76) sowie seine Werke für Musiktheater **Passaggio** (1961/62), **Labo-rintus II** (1965), **Opera** (1977), **La vera storia** (1977–81), **Un re in ascolto** (1979–83), **Outis** (1996) und **Cronaca del Luogo** (1999).



Stefan Beyer • geboren 1981 in Braunschweig, studierte zunächst Schulmusik in Leipzig (Musik, Geschichte, Pädagogik). Nach Grund- und Hauptstudium sowie einem einjährigen Auslandsstudium an der Musikhochschule Göteborg in Schweden absolvierte er 2008 das Erste Staatsexamen (mit einer Arbeit über den Berliner Komponisten Paul-Heinz Dittrich). Eine Kompositions-

ausbildung hatte er bereits 2004 aufgenommen, studierte in Leipzig bei Gesine Schröder, in Schweden bei Anders Hultqvist und Ole Lützw-Holm und wechselte anschließend in die Leipziger Kompositionsklasse Claus-Steffen Mahnkopfs. Noch vor Beendigung des Erststudiums wurde er dessen Aufbaustudent.

Sein Kompositionsstudium beendete Stefan Beyer im Mai 2011 mit dem Konzertexamen (mit Auszeichnung). Er war Stipendiat des Else-Heiliger-Fonds (Konrad-Adenauer-Stiftung) und der Studienstiftung des deutschen Volkes, seine Kompositionen wurden mit Preisen ausgezeichnet, u.a. 2010 mit dem Franz-Liszt-

Förderpreis der Musikhochschule Weimar und dem Ersten Preis des Internationalen Kompositionswettbewerbs Harelbeke in Belgien. 2011 nahm er an der Internationalen Sommerakademie Schloss Solitude bei Stuttgart teil. Künstlerische Zusammenarbeit u.a. mit dem Ensemble Surplus, der Luxembourg Sinfonietta, dem GAMensemble Moskau, dem Philharmonischen Orchester Altenburg-Gera, dem Rundfunk-Blasorchester Leipzig, Seth Josel, Luka Juhart, Christian Hommel. Stefan Beyer ist Doktorand im Fach Musikwissenschaft und lebt in Berlin.

Alain Billard • geboren 1971, begann im Alter von fünf Jahren, Klarinette zu spielen. Sein erster Lehrer war Nino Chiarelli an der Ecole de Musique de Chartres. Er setzte seine Studien zunächst bei Richard Vieille am Conservatoire National de Région de Paris (CNR), später dann am Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon fort, wo er bei Jacques Di Donato seinen Abschluss machte. Im Anschluss wurde er Mitglied im Bläserquintett »Nocturne«, mit dem er mit höchster Auszeichnung das Fach Kammermusik am Conservatoire de Lyon abschloss und den Zweiten Preis beim Internationalen ARD-Wettbewerb in München gewann.

Seit 1995 ist Alain Billard Bassklarinettist des Ensemble intercontemporain, spielt aber auch Klarinette, Bassethorn und Kontrabassklarinette. Er ist ständig in regem Kontakt mit Musikern unterschiedlichster Stilrichtungen und erweitert seine Erfahrungen sowie seine Instrumentalpalette, indem er lernt, Tuba, Saxofon und Bassgitarre zu spielen. Er hat **Mit Ausdruck**, ein Konzert

für Bassklarinette und Orchester von Bruno Mantovani, mit Jonathan Nott und dem Bamberger Symphoniker aufgenommen und zudem die Uraufführungen von **Génération**, einem Tripelkonzert für drei Klarinetten von Jean-Louis Agobet, mit Michel Portal, Paul Meyer und dem Orchestre National de Strasbourg unter der Leitung von Jan Latam Koenig und François-Xavier Roth, sowie **Machine for Contacting the Dead** von Lisa Lim, für Kontrabassklarinette, Cello und Ensemble mit dem Ensemble intercontemporain und Jonathan Nott gespielt. Darüber hinaus engagiert er sich stark für das Education-Programm des Ensembles, das speziell auf ein junges Publikum und professionelle Musiker von Morgen abgestimmt ist.

Pablo Rus Broseta • geboren 1983 im Godella/Spanien, studierte Saxofon, Kammermusik und Komposition an der Musikhochschule Valencia. Er erweiterte seine musikalische Ausbildung in Lyon bei Jean Denis Michat und Philippe Cambreling, sowie im Conservatorium van Amsterdam bei dem Dirigenten Lucas Vis. In der Spielzeit 2009/10 wurde Pablo Rus Broseta Assistent des Dirigenten beim Orchestre Philharmonique de Liège mit François Xavier Roth als musikalischem Leiter. Außerdem wurde er für die nächsten Spielzeiten zum Dirigentenassistent des Valencia Youth Orchestras ernannt.

Pablo Rus Broseta nahm an der Internationalen Ensemble Modern Akademie teil, wo er beim Klangspuren Festival 2009 und beim Transart Festival in Bozen dirigierte. Er erreichte die letzte

Runde beim Probespiel des Ensemble intercontemporain für junge Dirigenten, bei dem Pierre Boulez und Susanna Mälkki in der Jury saßen. 2010 bekam er eine Einladung zu den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Außerdem nahm er an einer Reihe von Meisterkursen teil, darunter Kurse bei Bernard Haitink (Lucerne Festival), Kurt Masur, Steven Sloane, Sir Roger Norrington und Sylvain Cambreling. Darüber hinaus dirigierte Pablo Rus Broseta bereits das BBC Scottish Symphony Orchestra, das Orchestre Philharmonique de Liège, das Beethoven Orchester Bonn, die Holland Symfonia, die Bochumer Symphoniker, das Ensemble Modern und die Essener Philharmoniker. Vor kurzem wurde Pablo Rus Broseta eingeladen, beim Meisterkurs für Dirigenten bei der Lucerne Festival Academy unter der Leitung von Pierre Boulez teilzunehmen. Seit Oktober ist er Stipendiat der Internationalen Ensemble Modern Akademie.



Elliott Carter • geboren 1908 in New York, ist einer der profiliertesten amerikanischen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts. Bereits in seiner Jugend eröffneten sich ihm zahlreiche Gelegenheiten, die unterschiedlichen ästhetischen und kompositionstechnischen Strömungen der zeitgenössischen amerikanischen und europäischen Musik kennenzulernen. Charles Ives machte den erst Sechzehnjährigen mit der New Yorker Musikszene bekannt, indem er mit ihm Konzerte besuchte und

Partituren analysierte. Zu Beginn der 1930er Jahre ging Carter für einige Jahre nach Paris, um dort bei Nadia Boulanger Komposition zu studieren. Die meisten der in dieser Zeit entstandenen Werke sind deutlich der Ästhetik des Neoklassizismus verpflichtet. Ein entscheidender Entwicklungsschritt kündigt sich in seinem Schaffen mit seiner 1946 entstandenen **Klaversonate** an, in der sich Carter erstmals von seiner bisherigen Diktion distanziert. Mitte der 1950er Jahre schloss Carter die Partitur seiner **Variations for Orchestra** ab, die zusammen mit seinem **2. Streichquartett** (1959) und dem **Double Concerto** (1961) die Grundlage seiner eigenen Klangsprache darstellt.

In der Folgezeit entwickelte Carter eine vollends autonome harmonische und rhythmische Sprache, die entschieden den in den USA ungebrochenen Hang zum Neoklassizismus negierte, sich aber auch von der für die europäische Avantgarde maßgeblichen Seriellen Musik absetzte. Bezeichnend für Carters Individualstil ist die Komplexität der musikalischen Faktur, die Verwendung verschiedener, gleichzeitig ablaufender Tempi sowie die Technik der »metrischen Modulation«, einer Methode der Zeitorganisation, die es ermöglicht, proportionale Änderungen des Tempos mit hoher Präzision zu verwirklichen.



Anthony Cheung • geboren 1982 in San Francisco, ist Komponist und Pianist. Mit sechs Jahren begann er Klavier zu spielen, ein Jahr später entstanden bereits seine ersten Kompositionen. 2004 schloss Anthony Cheung sein Musik- und Geschichtsstudium an der Harvard University ab, 2010 bekam er von der Columbia University den Dokortitel verliehen. Dort hat er auch am Musikinstitut unterrichtet und war assistierender Dirigent des Columbia University Orchestra. Seine primären Kompositionsstudien absolvierte Cheung bei Tristan Murail und Bernard Rands, zusätzlich hat er am Tanglewood Music Center, beim Aspen Music Festival, bei Domaine Forget in Fontainebleau und am Centre Arcanthes studiert und mit vielen führenden Komponisten zusammengearbeitet. Als Pianist prägten ihn vor allem Robert Levin und Paul Hersh.

Anthony Cheung ist Künstlerischer Leiter und Pianist des Talea Ensemble in New York. Seine Kompositionen werden von zahlreichen Orchestern und Ensembles aufgeführt. Eine intensive Zusammenarbeit verbindet Cheung dabei u.a. mit dem Ensemble Modern. Mehrere Werke bereits hat er für das Ensemble und seine Solisten geschrieben. Seine Musik findet sich zudem regelmäßig auf den Programmen internationaler Festivals, wie Ultraschall (Berlin), Wittener Tage für neue Kammermusik, Musica Nova Helsinki, Centre Acanthes, Musica Strasbourg, Tactus Young Composers Forum und Domaine Forget.

2008 gewann Anthony Cheung für seine Komposition **Windswept Cypresses** den Ersten Preis und den Publikumspreis des 6. Internationalen Henri-Dutilleux-Wettbewerbs. 2006 erhielt er das Charles-Ives-Stipendium der American Academy of Arts and Letters. Darüber hinaus erhielt er fünf ASCAP Morton-Gould-Preise, das Green-and-Paine-Stipendium des Musikinstituts in Harvard sowie den Louis Sudler-Preis des Harvard Kunstinstituts. Als Autor und Wissenschaftler hat er u.a. Arbeiten über Ligeti (Dissertation 2010 über das **Hamburgische Konzert**) sowie Artikel über zeitgenössische Musik verfasst.

Julia Cloot • leitet das Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Zuvor war sie Chefdramaturgin am Theater Görlitz (1999–2001) und Referentin bei einer Kulturstiftung in Hannover (2001–2005). Seit 2006 ist sie für das Off-Programm der Donaueschinger Musiktage verantwortlich, seit 2010 für »Positionen zum Musiktheater« bei den Schwetzingen Festspielen (beides SWR). Sie ist Vorstandsmitglied der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und der Internationalen Forschungsstätte Archiv Frau und Musik. Sie lehrt und publiziert über (Kunst-)Ästhetik und -Poetik um 1800, Oper/Neues Musiktheater, Konzertdramaturgie, Libretto, Lied, Musik und andere Künste, Neue Musik und ihre Institutionsgeschichte. Seit diesem Jahr ist sie Präsidentin der Gesellschaft für Neue Musik (GNM).



Thierry de Mey • geboren 1956 in Brüssel, ist Komponist, Regisseur und Perkussionist. Seine Begegnung mit Henri Van Lier an der Brüsseler Filmschule wurde zum Katalysator für sein musikalisches und filmisches Schaffen. Ein Aspekt von Van Liers Lehre blieb für de Mey dabei besonders wichtig: Künstlerisches Engagement sollte immer von einem Interesse an mathe-

matischen Strukturen begleitet sein. Van Lier machte de Mey zudem auf die Musik von Steve Reich aufmerksam. Reichs rhythmische Verschiebungen, die klare Struktur und die chaotischen Klänge der Stadt bildeten in der Folge wichtige Inspirationsquellen für de Mey. Die Begegnung mit Fernand Schirren, einem Perkussionisten des Ballet of the Twentieth Century, war ein zweiter wegweisender Faktor in de Meys Entwicklung. Schirren hatte eine fertige Vision von Rhythmus und Bewegung: Rhythmus war für ihn identisch mit Bewegung. Seine »Philosophie des Rhythmus« wurzelt in der Dualität von Anfang und Ende einer Bewegung.

De Mey komponierte den überwiegenden Teil seines musikalischen Œuvres in Zusammenarbeit mit Choreografen oder für die Gruppe Maximalist! (1984–1991), die er zusammen mit Peter Vermeersch gründete. Darüber hinaus war er Gründungsmitglied des Ictus Ensemble, einer belgischen Formation für kontemporäre Musik, die viele seiner Werke uraufführte. De Meys Musik

wurde bereits erfolgreich auch von Klangkörpern wie dem Hilliard Ensemble, der London Sinfonietta, dem Orchestre Symphonique de Lille und dem Arditti String Quartet aufgeführt. Die Musik und Filme Thierry de Meys wurden bereits vielfach ausgezeichnet, u.a. von den Bessie Awards in New York, dem Forum des Compositeurs de l'Unesco, von Eve du Spectacle, dem Flemish Film Festival in Ghent (1999 Preis für den besten belgischen Kurzfilm für »Musique de tables«), vom Grand Prix International du Film de Dance in Nizza und dem Moving Pictures Festival in Toronto. 1998 war de Mey Gastkomponist in Fresnoy und 2001 bis 2002 Hauskomponist der Musica in Straßburg.

Ensemble intercontemporain • Das Ensemble intercontemporain ist eines der bedeutendsten Spezialisten-Ensembles für Moderne Musik. 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung des damaligen Staatssekretärs für Kultur, Michel Guy, in Paris gegründet, besteht es aus 31 Solisten, die sich ausschließlich der neuen und neuesten Musik widmen: von den Klassikern des 20. Jahrhunderts bis zu aktuell entstehenden Werken. Dabei erforscht das Ensemble in enger Zusammenarbeit mit den Komponisten neue instrumentale Techniken und realisiert auch Projekte, die Musik mit Tanz, Theater, Film, Video und der bildenden Kunst verbinden. Nach Pierre Boulez, der bis 1978 die Leitung innehatte, stand Peter Eötvös zwölf Jahre lang (1979–1991), an der Spitze des Ensembles. Ihm folgten David Robertson (1992–1999) und Jonathan Nott (2000–2005). Seit 2006 amtiert Susanna Mälkki als Chefdirigentin.

Das Ensemble intercontemporain erteilt jedes Jahr Kompositionsaufträge und bringt neue Partituren zur Uraufführung. In Zusammenarbeit mit dem IRCAM ist es zudem im Bereich der synthetischen Klangerzeugung aktiv. Außerdem engagiert sich das Ensemble im Education-Bereich: mit »musikalischen Schauspielen« für junge Leute, kreativen Workshops für Studenten und Weiterbildungskursen für Nachwuchsinstrumentalisten, -dirigenten und -komponisten. Seit 1995 ist die Cité de la Musique in Paris der ständige Sitz des Ensembles, das weltweit mit großem Erfolg gastiert und regelmäßig an allen bedeutenden internationalen Festivals für Zeitgenössische Musik teilnimmt. Finanziell gefördert wird das Ensemble intercomtemporain vom französischen Ministère de la Culture et de la Communication sowie von der Stadt Paris.

Ensemble Modern • Das Ensemble Modern, 1980 gegründet und seit 1985 in Frankfurt am Main beheimatet, gehört zu den weltweit führenden Ensembles für Neue Musik. Derzeit vereint das Ensemble 19 Solisten verschiedenster Herkunft: Argentinien, Bulgarien, Deutschland, Indien, Israel, Japan, Polen und die Schweiz bilden den kulturellen Hintergrund dieser Formation. Das Ensemble Modern ist bekannt für seine einzigartige Arbeits- und Organisationsweise: Es besitzt keinen künstlerischen Leiter; Projekte, Koproduktionen und finanzielle Belange werden gemeinsam entschieden und getragen. Seine unverwechselbare programmatische Bandbreite umfasst Musiktheater, Tanz- und Videoprojekte, Kammermusik, Ensemble- und Orchesterkonzerte.

Tourneen führten das Ensemble Modern bereits nach Afrika, Australien, China, Indien, Japan, Korea, Russland, Südamerika, Taiwan und in die USA. Regelmäßig tritt es bei renommierten Festivals und an herausragenden Spielstätten auf wie etwa den Salzburger Festspielen, den Klangspuren Schwaz, den Festwochen Wien, dem Musikfest Berlin, der MusikTriennale Köln, dem Lincoln Center Festival in New York, settembre musica in Turin, dem Festival d'Automne à Paris, dem Festival Ars Musica in Brüssel, dem Holland Festival in Amsterdam und dem Lucerne Festival, der Alten Oper Frankfurt, der Oper Frankfurt, der Kölner Philharmonie, dem Konzerthaus Berlin, der Philharmonie Essen und dem Festspielhaus Baden-Baden. Jährlich gibt das Ensemble Modern ca. 100 Konzerte. In enger Zusammenarbeit mit Komponisten, verbunden mit dem Ziel größtmöglicher Authentizität, erarbeiten die Musiker jedes Jahr durchschnittlich 70 Werke neu, darunter etwa 20 Uraufführungen. Das Ensemble Modern wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes, die Stadt Frankfurt sowie über die Deutsche Ensemble Akademie e.V. durch das Land Hessen, die GEMA-Stiftung und die GVL. Ausgewählte Projekte des Ensemble Modern werden außerdem durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain gefördert.



Örjan Fahlström • ist ein international erfolgreicher schwedischer Komponist, Arrangeur und Jazz-Musiker. 1977 gründete er die Fahlström International Big Band, der einige der renommiertesten in Europa ansässigen Jazz-Solisten wie Benny Bailey, Bobo Stenson, Tim Hagans oder Palle Mikkelborg angehörten. Örjan Fahlström war von 1989 bis 1996 künstlerischer Leiter der Norrbotten Big Band und ist regelmäßiger Gastdirigent bei vielen renommierten Bigbands, u.a. bei der NDR-Bigband und der Estonian Dream Big Band Tallinn. Als Komponist und Musiker ist er Mitglied der Swedish Radio Jazz Group. 2005 wurde er zum Professor für Komposition an der Königlichen Musikhochschule Stockholm ernannt, wo er bald die Leitung der Kompositions- und Dirigierabteilung übernahm. 2008 bis 2011 war Örjan Fahlström Chefdirigent der hr-Bigband und bleibt auch weiterhin mit der Band als Gastdirigent und Komponist verbunden. Fahlström blickt als Bigband-Leiter ebenfalls auf eine langjährige Radio- und Fernseherfahrung zurück. Seine musikalische Kompetenz erstreckt sich darüber hinaus auf so unterschiedliche Gebiete wie Musicalproduktionen, die Leitung von Sinfoniekonzerten und seine eigene solistische Tätigkeit als Vibrafonist und Perkussionist.

Holger Falk • Der Bariton Holger Falk, in Regensburg geboren, begann seine musikalische Ausbildung bei den Regensburger Domspatzen. Sein Gesangsstudium absolvierte er in Würzburg und in Mailand bei Sigune von Osten, Franco Corelli und Neil Semer. Engagements führen ihn an das Théâtre de Champs Elysées Paris, das Théâtre de la Monnaie Brüssel, Theater an der Wien, Nationaloper Warschau, das Boston Early Music Festival, das TPO Bangkok sowie an zahlreiche deutsche Opernhäuser, u.a. Frankfurt, Bonn und Gelsenkirchen. Er arbeitet zusammen mit herausragenden Dirigenten und Regisseuren wie Gabriel Garrido, Christopher Hogwood, Franck Ollu, Stephen Stubbs, Werner Schröter, Carlos Padrisa und Vincent Boussard.

Neben Partien des klassischen Repertoires widmet sich Holger Falk auch dem zeitgenössischen Musiktheater und hat Opern von Benoit Mernier, Steffen Schleiermacher, Jan Müller-Wieland, Hans Gefors und Vladimir Tarnopolski uraufgeführt sowie mit dem Ensemble Modern, Ensemble Kontraste, Ensemble Avantgarde und der musikfabrik NRW zusammengearbeitet. Als Konzertsänger und Liedinterpret gastierte Holger Falk u.a. an der Kölner Philharmonie, dem Gewandhaus Leipzig, dem Palais des Beaux-Arts Bruxelles, der Franz-Liszt-Akademie Budapest, dem Rheingau Musik Festival, Berliner Festspiele, Dresdner Musiksommer, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, Staatsgalerie Stuttgart und dem Steirischen Herbst Graz. Holger Falk ist Gründer des deutsch-persischen Ensemble Hafez.

Paul Fitzsimon • Vor seiner Position als Assistant Conductor des Melbourne Symphony Orchestra absolvierte der 1982 geborene Paul Fitzsimon sein Studium an der University of Melbourne, wo er den Bachelor of Music im Hauptfach Piano Performance erwarb. 2009 bis 2011 studierte er an der Universität der Künste Berlin bei Lutz Köhler. Während des 2006 Melbourne International Festival dirigierte Paul Fitzsimon die australische Uraufführung von **Hommage à T. S. Eliot** der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina, und 2007 leitete er Purcells Oper **Dido and Aeneas** an der Chapel off Chapel in Melbourne, sowie die australische Premiere von Rodion Shchedrins **The Sealed Angel** mit dem Melbourne Chorale.

2008 dirigierte Fitzsimon die Welturaufführung von Marcello Pannis **Short** im Rahmen der Metropolis-Reihe des Melbourne Symphony Orchestra, sowie das Einführungskonzert des MSO im neuen Melbourne Recital Centre. Ferner leitete er Konzerte mit dem Canberra sowie dem Adelaide Symphony Orchestra. Weitere Engagements führten ihn 2009 zum Sydney Symphony Orchestra und dem Orchestra Victoria. Paul Fitzsimon dirigierte seine ersten Konzerte in Deutschland mit dem Philharmonischen Kammerorchester Wernigerode und den Berliner Symphonikern. 2010 und 2011 dirigierte Fitzsimon Neue Musik im Rahmen der Heidelberger Festspiele. Weitere Engagements führen ihn 2011 zu Dirigaten mit den Queensland Symphony Orchestra und dem Melbourne Symphony Orchestra in Australien, mit dem Hamburg Ballet nach Baden-Baden sowie als Musikalischer Assistent an die Grazer Oper.

Stefan Fricke • lebt als Musikpublizist in Frankfurt am Main und Berlin. Nach dem Studium war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Fachrichtung Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes tätig. 1989 gründete er gemeinsam mit Sigrid Konrad in Saarbrücken den auf Neue Musik spezialisierten PFAU-Verlag. Lehraufträge und Workshops führen ihn an verschiedene akademische Institutionen. Er ist Autor und Herausgeber zahlreicher Publikationen zur Neuen Musik/Ars Acustica und Mitglied im Bundesfachausschuss Neue Musik des Deutschen Musikrats. Seit 2008 ist Stefan Fricke Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk.



Reinhold Friedl • wurde 1964 geboren und lebt seit 1987 in Berlin. Er studierte Klavier bei Renate Werner, Alan Marks und Alexander von Schlippenbach sowie Mathematik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Berlin. Als Interpret und Komponist erhielt er zahlreiche Stipendien (Eurocréation Paris, das Rom Stipendium der Villa Serpentara der Berliner Kunstakademie, STEIM Amsterdam) wie eine Vielzahl an Kompositionsaufträgen. Reinhold Friedl hat Artikel in Tageszeitungen und Fachzeitschriften veröffentlicht und zusammen mit Ehrhard Behrends ein Seminar über »Musik und Mathematik« im Fachbereich Mathematik an der Freien Universität Berlin geleitet. Er grün-

dete die Ensembles Piano-Inside-Out und zeitkratzer, die er auch leitet.

Friedl hat als Kurator für das Podewil Center für Kontemporäre Kunst Berlin gearbeitet und war als Direktor für die Off-ICMC (International Computer Music Conference) in Berlin im Jahre 2000 verantwortlich. Sowohl die Ars Electronica als auch die Gulbenkian Stiftung in Lissabon machten ihn zu einem ständigen Jury-Mitglied. Als Pianist und Komponist hat er mit Musikern und Komponisten wie Lee Ranaldo (Sonic Youth), Phil Niblock, Helmut Oehring, Nicolas Collins, Lou Reed, Merzbow (Masami Akita), Radu Malfatti, Bernhard Guenter, Mario Bertoncini (nuova consonanza) zusammengearbeitet und hat zahlreiche Radio- und CD-Aufnahmen eingespielt. In jüngster Zeit hat er das »Spazialisation Piano-Project« im ZKM Karlsruhe und in den Asphodel Studios in San Francisco realisiert. Der Fokus all seiner Arbeiten liegt in der Erforschung des Raumes innerhalb des Klaviers. Reinhold Friedl hat die komplette Literatur gespielt, die sich Techniken im Klavierinnenraum bedient, und mehrere Artikel zu diesem Thema veröffentlicht.

Rudolf Frisius • ist Musikwissenschaftler und Autor diverser Veröffentlichungen und Radiosendungen. Seit 1972 lehrt und forscht er in Karlsruhe. Seine Schwerpunkte sind Neue Musik, Musiktheorie, Elektroakustische Musik und die Analyse der Neuen Musik, insbesondere der Werke von Karlheinz Stockhausen, John Cage, Edgard Varèse, Pierre Boulez, Mauricio Kagel und Iannis Xenakis.

Martin Grunenberg • stammt aus Frankfurt am Main. Er hat Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte in Frankfurt und Wien studiert, außerdem ein Studienjahr am Dartington College of Arts in England absolviert. Seit 1989 als freier Mitarbeiter im Hessischen Rundfunk tätig, zunächst als Aufnahmeleiter, dann als Moderator, Redakteur und Autor in hr2-kultur.



Torsten Herrmann • geboren 1981 in Jülich, schrieb 1990 bereits erste Kompositionen. Ab 1993 erhielt er Posaunen- und Klavierunterricht sowie Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt und ab 1999 den ersten Kompositionsunterricht. 2002 bis 2005 folgte ein Kompositionsstudium an der Musikhochschule Köln bei York Höller, Klavierunterricht bei Klaus Oldemeyer

und Kontrapunkt bei Thomas Daniel. Seit 2005 setzt Torsten Herrmann das Kompositionsstudium in Berlin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler bei Hanspeter Kyburz fort, elektronische Komposition bei Wolfgang Heiniger. 2006 Aufnahme eines begleitenden Mathematik- und Philosophiestudiums an der Humboldt-Universität Berlin und 2008 bis 2009 Aufenthalt in Paris als Student am Conservatoire National Supérieur im Rahmen des ERASMUS-Programms. Kompositionsunterricht bei Frédéric Durieux, Orchestration bei Marc-André Dalbavie und elektronische Komposition bei Yan Maresz.

2001 Erster Preis beim 10. Landeswettbewerb »Jugend komponiert« mit dem Streichquartett **Palindrom**. 2004 Förderstipendium für die 43. Darmstädter Ferienkurse und Stipendium für die 42. Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. 2006 Zweiter Preis beim Hanns-Eisler-Preis für Komposition und Interpretation Zeitgenössischer Musik. Seit 2006 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. 2009 Teilnahme am Orchesterworkshop mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Dirigent Matthias Pintscher. 2003 Uraufführung der **4 Inventionen** für Violoncello solo durch Guido Schiffrin in Salzburg. 2004 Uraufführung des Quartetts **Matrjoschka** bei den 42. Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. 2005 Uraufführung des Trios **Monochrom** in Bonn. 2006 Uraufführung des Werks **Nexus** bei den 43. Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Weitere Aufführungen bei Festivals und Konzertreihen u.a. in Berlin, Hamburg, Köln, Karlsruhe, München, Stuttgart und Wuppertal.

Peter Hoffmann • studierte Musikwissenschaft und Informatik an der Technischen Universität Berlin. 1995/96 absolvierte er einen Aufenthalt am CEMAMu, dem Forschungsinstitut von Xenakis bei Paris (NAFöG/DAAD-Forschungsstipendium). Seit 1997 war er musikalischer Assistent an den Ateliers UPIC (heute CCMIX) bei Paris, seit 1998 Softwareentwickler im Forschungsprojekt Studio Online am IRCAM Paris (finanziert vom französischen Forschungsministerium), seit 1999 Mitarbeiter in der Intranetz Gesellschaft für Informationslogistik Berlin. Er hat über die Musik von Iannis Xenakis und György Kurtág veröffentlicht,

u.a. »Amalgam aus Musik und Wissenschaft. Naturwissenschaftliches Denken im Werk von Iannis Xenakis« (1994) und »Music out of Nothing? The Dynamic Stochastic Synthesis. A Rigorous Approach to Algorithmic Composition by Iannis Xenakis« (2009).

Robin Hoffmann • ist Komponist und Interpret. Er studierte in Essen und Frankfurt am Main bei Nicolaus A. Huber und Claus Kühnl (Komposition), Michael Teuchert und Thomas Bittermann (Gitarre), Bernhard Kontarsky (Kammermusik Neue Musik). Sein Schaffen umfasst die Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern, Literaten und Tänzern, Arrangements für diverse Rockbands und experimentelle Improvisation; zuletzt war er auch als Sprecher/Lauterzeuger oder Kunstpfeifer (Gastmusiker bei Klangforum Wien und Ensemble Modern) aktiv. Er gibt Vorträge und Workshops zu musiktheoretischen Themen meist aus dem Bereich der Zeitgenössischen Musik. Robin Hoffmanns Kompositionen wurden mit verschiedenen Kompositionspreisen ausgezeichnet, er ist Gründungsmitglied und Vorsitzender der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik.



Balázs Horváth • wurde 1976 in Budapest geboren. Er studierte Komposition bei Zoltán Jeney, Attila Bozay und János Vajda an der Ferenc Liszt Academy of Music. Noch während er 2005 seinen Abschluss machte, begann er bereits, dort zu unterrichten. Horváths Kompositionen werden regelmäßig in Ungarn und anderen Ländern bei renommierten Festivals aufgeführt, u.a. dem 25th Centre Acanthes Festival in Villeneuve-lez-Avignon, dem Budapest Autumn Festival, der Gaudeamus Music Week in Amsterdam, dem Bartók-Festival in Szombathely, dem Huddersfield Contemporary Music Festival, bei Music of Today in London, Music in Current Tokyo, den ISCM World Music Days (2003 Ljubljana, 2009, Göteborg, 2011 Zagreb) sowie beim Musikprotokoll in Graz.

2007 gewann Balázs Horváth mit seiner Komposition **Poly** den Ersten Preis beim »In Memoriam György Ligeti«-Kompositionswettbewerb in Berlin, 2009 war er unter den Preisträgern des New Hungarian Music Forum (mit **Borrowed Ideas**), 2011 gewann er dort die ersten beiden Plätze (Zweiter Preis für **(Tec)tonic**, Erster Preis für **Faust Groteske**). Darüber hinaus tritt Horváth auch regelmäßig als Dirigent zeitgenössischer Werke auf. Zusammen mit sechs jungen Musikern gründete er die Formation THReNSeMBle, die sich besonders der Aufführung jüngster Komponisten verschrieben, aber auch schon Werke von Boulez, Berio, Donatoni, Hosokawa, Haas und Jeney realisiert haben.

hr-Bigband • Die Bigband des Hessischen Rundfunks zählt heute zu den besten Ensembles ihrer Art und wird auch außerhalb der Landesgrenzen hoch gelobt. Mit fantasievoller und vielseitigster Programmgestaltung, einer regen Konzerttätigkeit und hochkarätigen Solisten setzt sie neue Maßstäbe, ist aufgeschlossen, beweglich und stets am Puls der Zeit. Souverän deckt das 17 Musiker umfassende Ensemble das gesamte Spektrum des Jazz ab und sprengt die Grenzen zu Klassik, Neuer Musik, Pop und Weltmusik. Tradition und Innovation, Unterhaltung und Kunst, Projekte mit jungen Talenten und mit internationalen Stars, die die Band nach Hessen holt, Präsenz in Konzerten, Radiosendungen und auf CDs sowie ein umfangreiches Angebot für Kinder und Jugendliche: Das alles macht die hr-Bigband heute aus.

Sie ist gern gesehener Gast auf bedeutenden Festivals im In- und Ausland, lud und lädt Jazz-Größen wie Dave Douglas, Billy Cobham, John Scofield, Django Bates oder David Sanborn ein und treibt die Entwicklung der Bigband-Musik mit Kompositions- und Arrangieraufträgen voran. In Projekten mit Popstars wie Patrice, Annett Louisan, Bela B oder Laith Al-Deen erschließt die hr-Bigband ein Publikum jenseits der Jazzszene. Woche für Woche erarbeitet sich die hr-Bigband neue musikalische Welten. In jeder Konzertsaison nehmen so etwa 25 neue Projekte Gestalt an, die in rund 50 Konzerten live aufgeführt werden. Durch das intensive und regelmäßige Zusammenspiel zu einem homogenen Ganzen zusammengeschweißt, stellt sich die hr-Bigband jeder Aufgabe. Weltneuheiten wie die überraschenden Begegnungen mit balinesischer Gamelan-Musik, Tuwa-Musik aus der Mongolei oder ein

Tanzprojekt mit Jugendlichen sind für die Musiker der hr-Bigband reizvolle Herausforderungen. Alle Konzertprojekte werden mitgeschnitten und in hr2-kultur ausgestrahlt.

hr-Sinfonieorchester • Das hr-Sinfonieorchester gehört in die Reihe der besten europäischen Orchester. Hochqualifiziert und musikalisch äußerst flexibel präsentiert das drittälteste deutsche Rundfunkorchester mit seiner über 80-jährigen Geschichte heute Musik aller Stile und Epochen: vom Barock bis zur zeitgenössischen Avantgarde. Mit seinen vielfältigen Konzert- und CD-Aktivitäten feiert es gemeinsam mit Chefdirigent Paavo Järvi weltweit große Erfolge und ist ein geschätzter Gast auf renommierten internationalen Bühnen wie bei den Londoner »Proms«, im Amsterdamer Concertgebouw, in Wien, Salzburg, Paris, Budapest und Prag, in Japan oder in China.

Hans Rosbaud setzte als erster Dirigent des Orchesters ab 1929 entscheidende Akzente in der Pflege der Tradition wie der Zeitgenössischen Musik. Nach dem Krieg engagierten sich Kurt Schröder, Winfried Zillig und Otto Matzerath zunächst für den Wiederaufbau des Ensembles und für ein breitgefächertes Repertoire. Große Dirigentenpersönlichkeiten wie Dean Dixon, Eliahu Inbal und Hugh Wolff formten das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks darauf zu einem Ensemble von internationalem Format mit gefeierten Gastspielen in aller Welt und wichtigen, vielfach ausgezeichneten Schallplatten- und CD-Produktionen.

Der Este Paavo Järvi ist seit 2006 Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters und bereichert das Orchester mit seiner Arbeit um neue spannende Facetten. Experimente und Entdeckungen im Bereich Neuer und Alter Musik wie die Zusammenarbeit mit hochkarätigen Gastdirigenten und Solisten gehören dabei ebenso selbstverständlich zum künstlerischen Profil des Orchesters wie das grenzüberschreitende Music Discovery Project, das Engagement beim Internationalen Dirigentenwettbewerb Sir Georg Solti sowie zahlreiche Kinder- und Jugendprojekte.

Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA)
Lebendiges Lernen, Experimentieren und Austauschen. Mit diesem Ziel wurde 2003 die Internationale Ensemble Modern Akademie gegründet. Sie ist die konsequente Weiterführung dessen, wofür das Ensemble Modern seit über 30 Jahren steht: Qualität auf höchstem Niveau, Spielfreude, interdisziplinäre Kunstprojekte und Internationalität. Durch die intensive Auseinandersetzung mit Künstlern und ihren Werken konnte das Ensemble Modern in den Jahren seines Bestehens ein tiefes und breit gefächertes Wissen um die Musik seit Beginn des 20. Jahrhundert ansammeln: ein »Gedächtnis der modernen Musik«. Die IEMA möchte Nachwuchskünstlern die Möglichkeit geben, an diesem Gedächtnis teilzuhaben und auf vielfältige Weise davon zu profitieren. Durch die Förderung der Kulturstiftung des Bundes, der Kunststiftung NRW, des Kulturfonds Frankfurt RheinMain und der Allianz Kulturstiftung kann die IEMA diverse Ausbildungsprogramme anbieten, die gezielt die künstlerische Auseinander-

setzung zwischen hoch qualifiziertem Nachwuchs und renommierten Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur fördern.

Einen Schwerpunkt bildet der einjährige Masterstudiengang »Zeitgenössische Musik«, der seit 2006 in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main durchgeführt wird. Ein Jahr lang arbeiten junge Künstler (Instrumentalisten, Dirigenten, Komponisten und Klangregisseure) mit den Mitgliedern des Ensemble Modern am vielfältigen Repertoire der Moderne. Zu Gast sind regelmäßig namhafte Komponisten- und Dirigentenpersönlichkeiten wie Friedrich Cerha, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm und Hans Zender. In 20 Konzerten pro Jahr im In- und Ausland werden die Ergebnisse dieser Arbeiten präsentiert. Zum Ausbildungsprogramm der IEMA gehört weiterhin als weltweit singuläre Einrichtung das Internationale Kompositionssseminar für Komponisten, Dirigenten und Musikwissenschaftler. Den jungen Komponisten wird hier die Möglichkeit gegeben, sich mit herausragenden Gast-Tutoren auszutauschen und gemeinsam mit dem Ensemble Modern ihre eigenen Werke über mehrere Phasen zu erproben und aufzuführen.

Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) •

Veranstalter und Netzwerk, Dokumentations- und Informationszentrum, Schaltstelle und Impulsgeber für die Zeitgenössische Musik seit 1946 – das ist das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD). Mit seinen Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, seinem Archiv und seiner Bibliothek schreibt das IMD in einem beständigen Wechselspiel von Erfinden, Aufführen, Hören, Reflektieren und Fixieren auf einzigartige Weise Musik- und Kulturgeschichte fort und macht sie greifbar.

Die Ferienkurse sind ein Treffpunkt von Musikschaaffenden und -interessierten. Hier wird Kreativität beflügelt, Ideen werden weitergetragen und künstlerische Positionen diskutiert; sie bieten Raum für den Austausch zwischen den Kulturen, zwischen künstlerischem Nachwuchs, international renommierten Komponisten, Interpreten und Wissenschaftlern. Die umfangreichen und z.T. äußerst wertvollen Bestände von Archiv und Bibliothek bilden die Ideen und das Schaffen von Künstlern und Wissenschaftlern des 20. und 21. Jahrhunderts ab und stehen in Form von Partituren, Schriften, Korrespondenzen, Fotos, Presseartikeln und Ton- und Videoaufnahmen für die Forschung zur Verfügung. Und natürlich ist auch das IMD nicht allein Impulsgeber: Es spürt seinerseits ebenso beständig aktuellen Tendenzen nach und erfindet sich selbst immer wieder neu. Etwa seit 2009 – gemeinsam mit dem Kulturfonds Frankfurt RheinMain – in einer neuen losen Reihe verschiedener Projekte in der Metropolregion Frankfurt am Main.

I z M an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst •

Das Institut für zeitgenössische Musik I z M wurde 2005 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HfMDK) gegründet. Es konzipiert als fachbereichsübergreifende Schnittstelle ein Lehrangebot zur Zeitgenössischen Musik. Dazu gehören Workshops, Kolloquien und Lectures mit Gastdozenten ebenso wie Konzerte, Vortragsreihen und Symposien. Das I z M initiiert interdisziplinäre Projekte und arbeitet dabei regional und überregional mit Kooperationspartnern zusammen: Ensemble Modern, Oper Frankfurt, Hessischer Rundfunk, Kulturfonds Frankfurt Rhein-Main, Senckenberg Naturmuseum, Archiv Frau und Musik e.V., Hessisches Staatstheater und Museum Wiesbaden, Donaueschinger Musiktage und Schwetzingen SWR Festspiele. Ereignisse aus dem regionalen und überregionalen Kulturleben reflektiert das Institut und trägt sie in die Hochschule hinein. Das I z M vermittelt damit Zeitgenössische Musik sowohl nach innen als auch nach außen. Seit dem Wintersemester 2006/07 bieten das Ensemble Modern und die HfMDK gemeinsam den Masterstudiengang »Zeitgenössische Musik« an.

JACK Quartet • Trotz seiner noch jungen Karriere hat sich das JACK Quartet bereits zu einem der führenden Formationen für Zeitgenössische Musik entwickelt. Bestehend aus den Geigern Christopher Otto und Ari Streisfeld, dem Bratschisten John Pickford Richards und dem Cellisten Kevin McFarland, konzentriert es sich auf die Interpretation Zeitgenössischer Musik und arbeitet dabei eng mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, György Kurtág, Matthias Pintscher, Georg Friedrich Haas, James

Dillon, Toshio Hosokawa, Wolfgang Rihm, Elliott Sharp, Beat Furrer, Caleb Burhans oder Aaron Cassidy zusammen. Es war zu Gast bei vielen namhaften Veranstaltern u.a. beim Muziekgebouw aan 't IJ (Niederlande), dem Internacional Cervantino (Mexiko), den Donaueschinger Musiktage und in der Library of Congress, dem Miller Theatre, der Morgan Library & Museum und im Kimmel Center in New York. Mit der Gesamtaufnahme der Xenakis-Streichquartette eroberte JACK zugleich die Bestenlisten der »Los Angeles Times«, des »Boston Globe«, des »New Yorker« und der »Time Out New York«.

Das Repertoire des Quartetts bietet aber auch frische Interpretationen früherer Musik, wie den Werken von Don Carlo Gesualdo, Guillaume de Machaut und Josquin des Prez. Die Erfahrungen, die die Mitglieder des JACK Quartet bei Kursen mit dem Arditti Quartet, dem Kronos Quartet, dem Muir String Quartet und Mitgliedern des Ensemble intercontemporain sammeln konnten, gibt es zugleich weiter bei Workshops mit jungen Komponisten wie z.B. an den Universitäten in Iowa, Wisconsin-Madison, Buffalo, Illinois, Washington und New York, an der Columbia University, der Carnegie Mellon University, der Eastman School of Music, der Northwestern University, der University of Huddersfield (Großbritannien), der University of Victoria (Kanada), der Manhattan School of Music und den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.



Christian Jaksjøl • Der musikalische Hintergrund Christian Jaksjøs umfasst Studien über Improvisation, Komposition und elektro-akustischer Musik, eine Karriere als Posaunist, Eufonist und an verwandten Instrumenten, interdisziplinäre experimentelle Studien dynamischer Form, zusammen mit einer gleichzeitigen, bahnbrechenden kreativen Tätigkeit als Kom-

ponist: Hierbei verwendet er beispielsweise prozessuale musikalische Transformation in der Form diskret variierender, virtueller, gleich temperierter n-Ton-Unterteilungen der Oktave (**Orthodrom/Loxodrom [Grosszirkelnavigation]**, 1997–2000); architektonisierte Musik, indem er algorithmisch mit komplexen dynamischen Systemen komponiert, die unmittelbar auf räumlichen, architektonischen Strukturen von Jan Duiker basieren (**Ungrounded [Zonnestraal]**, 2002); stochastischen Algorithmen und Klangsynthese basierend auf mystischen Texten von David Libeskind (**The Four Texts**, 2003) oder auf der virtuellen instrumentellen Resonanz, wie sie in Helmut Lachenmanns Werk **Serynade** vorkommt – im letzten Fall kombiniert mit komplexer instrumentaler Erweiterung in Form von ringmoduliertem und elektromagnetischem Feedback (**Ulysses [Encountering the Imaginary]**, 2010).

Grundlegend für das Werk von Jaksjøl – sowohl als Komponist als auch als Improvisator – ist die Hörbarmachung des Unhörbaren:

unterliegende Kräfte ebenso wie ansonsten nicht wahrnehmbare Strukturen. Christian Jaksjø lebt und arbeitet in Oslo, wo er 1973 geboren wurde, und in Frankfurt am Main, wo er seit 2003 in der hr-Bigband Posaune spielt.



Michael Jarrell • 1958 in Genf geboren, studierte Komposition am Genfer Konservatorium bei Eric Gaudibert sowie in mehreren Meisterklassen in den USA (Tanglewood, 1979) und vervollständigte seine Ausbildung an der Hochschule für Musik in Freiburg (Breisgau) bei Klaus Huber. Seit 1982 erhielten seine Werke zahlreiche Auszeichnungen: Prix Acanthes (1983), Beethovenpreis der Stadt Bonn (1986), Marescotti (1986), Gaudeamus und Henriette Renié (1988) und Siemens-Förderpreis (1990). Zwischen 1986 und 1988 war Jarrell Stipendiat an der Cité des Arts in Paris und Teilnehmer des Informatik-Kursus am IRCAM.

Michael Jarrell war Stipendiat der Villa Medici (Rom, 1988/89), sodann Mitglied des Istituto Svizzero di Roma (1989/90). Von 1991 bis 1993 war er »Composer in Residence« des Orchestre de Lyon. Seit 1993 ist Jarrell Professor für Komposition an der Hochschule für Musik in Wien. 1996 war er »Composer in Residence« des Festivals von Luzern. 2000 ehrte ihn das Festival Musica Nova Helsinki, und 2001 erhielt er von den Salzburger Festspielen

den Auftrag für ein Klavierkonzert mit dem Titel **Abschied**. Im selben Jahr wurde Jarrell »Chevalier des Arts et des Lettres«. 2004 wird er zum Kompositionsprofessor am Conservatoire Supérieur von Genf ernannt. Seine Oper **Galilei**, nach Brecht, ein Auftrag des Grand Théâtre de Genève, wurde 2006 uraufgeführt. Der konzertante Stil bedeutet für Michael Jarrell eine bleibende Inspirationsquelle: **...un temps de silence...** wurde im März 2007 in Genf von Emmanuel Pahud und dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Heinz Holliger uraufgeführt. **Nachlese III**, ein Doppelkonzert für Klarinette, Violoncello und Orchester (Auftrag des WDR) wurde 2009 in Köln uraufgeführt und das Orchestre de la Suisse Romande spielte 2009 die Erstaufführung von **Le Ciel, tout à l'heure si limpide, soudain se trouble horriblement** unter der Leitung von Marek Janowski. Die Kammeroper **Cassandra**, 1994 am Pariser Châtelet uraufgeführt, wird international gespielt, in Übersetzungen ins Deutsche, Englische, Spanische, Finnische, Russische und Italienische.

Johannes Kalitzke • ist ein international geschätzter Interpret für Neue Musik. Geboren 1959 in Köln, studierte der Dirigent und Komponist von 1974 bis 1976 zunächst Kirchenmusik und dann von 1978 bis 1981 an der Musikhochschule Köln: Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer, Komposition bei York Höller und später elektronische Musik bei Hans Ulrich Humpert. 1982/83 folgte mit einem Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ein Studienaufenthalt am IRCAM in Paris bei Vinko Globokar. Von 1984 bis 1990 war Johan-

nes Kalitzke Kapellmeister, dann Chefdirigent am Musiktheater im Revier (Gelsenkirchen), wo er in der Nachfolge von Carla Henius 1986 die Leitung des Forums für Neue Musik übernahm. Neben seiner Tätigkeit als Dirigent (seit 1991 als künstlerischer Leiter und Dirigent der musikFabrik, des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen, dazu als Gastdirigent beim Klangforum Wien) hat sich Johannes Kalitzke auch als Dozent (seit 1996 bei den Darmstädter Ferienkursen sowie an der Musikhochschule Graz) und als Komponist einen Namen gemacht. Seit 1998 arbeitet er freischaffend.

1990/91 entstand Johannes Kalitzkes erste Oper **Bericht über den Tod des Musikers Jack Tiergarten**, ein Beitrag zur Münchener Biennale 1996. Die zweite Oper **Molière oder die Henker der Komödianten** (1994–97) wurde 1998 in Bremen uraufgeführt; 2004 folgte **Inferno** (UA 2005) und 2009 **Die Besessenen** (UA 2010). Im Jahr 2000 war Johannes Kalitzke Stipendiat der Villa Massimo (Rom) und begann mit der Arbeit an dem Werk **Kafka-Komplex**, dessen erster Teil **Nachricht an Charon** im selben Jahr auf der EXPO 2000 in Hannover uraufgeführt wurde. Ebenfalls 2000 erfolgte die Uraufführung des Streichquartetts **Six Covered Settings** durch das Arditti Quartet bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik. Zum Werkkatalog von Johannes Kalitzke gehören außerdem u.a. **Wind-Stille-Zeit** (2001) und **Vier Toten-inseln** für Klavier, Bariton und Orchester (2002/03). 1990 erhielt Johannes Kalitzke den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln; 2009 wurde er Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Sharon Kanach • ist Musikerin, kam als Schülerin von Nadia Boulanger vor 30 Jahren nach Paris und lebt seither in Frankreich. Sehr bald kam sie in Kontakt mit Xenakis, mit dem sie eng zusammenarbeitete. Sie übersetzte »Arts/Sciences« (unter dem Titel »Alloys«) und gab eine erweiterte Neuausgabe von »Formalized Music« heraus; für »Musique de l'Architecture« (2006 posthum auf Französisch, 2008 als »Music and Architecture« in englischer Sprache erschienen) übernahm sie eine Ko-Autorschaft. Überdies war sie als musikalische Assistentin von Giacinto Scelsi in dessen letztem Lebensjahrzehnt tätig. Eine dreibändige Ausgabe von Scelsis Schriften erarbeitete sie zwischen 2006 und 2008. Für die Editions Salabert ist sie als Herausgeberin der Werke beider Komponisten tätig.



Stefan Keller • wurde 1974 in Zürich geboren. 1995 Beginn des Musikstudiums in Zürich mit Hauptfach Oboe, später auch Komposition. Nach dem Konzertdiplom Fortsetzung des Oboenstudiums für anderthalb Jahre bei Ernest Rombout am Konservatorium Utrecht. Von 2002 bis 2007 Komposition bei Hanspeter Kyburz, Musiktheorie bei Jörg Mainka sowie elektronische Musik bei Wolfgang Heiniger an der Hochschule für Musik Hanns Eisler. Stefan Keller erhielt als Komponist u.a. mehrere Studienpreise des Schweizerischen Tonkünstlervereins, den Ersten Preis

beim Wettbewerb des SJSO 2002, den Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart 2004, Erste Preise beim Hanns-Eisler-Preis 2005 und 2006 sowie den startup-Preis des Fördervereins der Musikhochschule Berlin. Seit Herbst 2006 hat Stefan Keller einen Lehrauftrag für Tonsatz, Gehörbildung, Kontrapunkt und Analyse Neue Musik an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin. 2008 bis 2009 Cursus 1 am IRCAM in Paris und Stipendium des Berliner Senats an der Cité des Arts in Paris. CAA Berlin Stipendiat 2011.



Michaël Levinas • 1949 in Paris geboren, ist gleichermaßen erfolgreicher Pianist wie Komponist. Er studierte am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique bei Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure und Yvonne Loriod und besuchte Kompositionskurse bei Olivier Messiaen. 1974 war er an der Gründung der Gruppe »l'itinéraire« beteiligt, bevor er Stipendiat der Académie de France in Rom in der Villa Medici wurde. Zu seinem Selbstverständnis als Komponist gehört es, ein pianistisches Spiel und eine instrumentale Kultur zu entwickeln, die Rückschlüsse auf Interpretationsansätze des Barock ebenso zulässt wie auf die der Musik des 20. Jahrhunderts. Das Gesamtwerk von Michaël Levinas hat dabei nie aufgehört, den Bereich des Timbres und der

Akustik nach neuen Möglichkeiten »abzuhören«, ganz besonders in Stücken wie **Appels** (1974), **L'ouverture pour une fête étrange** (1979) und **La conférence des oiseaux** (1985).

Die Frage der Beziehung zwischen Text und Musik, über die **Les Aragon** von 1998 besonders Zeugnis ablegt, stellen auch weitere seiner neueren Werke: die Oper **Go-gol** (1996) nach »Le Manteau« von Nicolas Gogol wurde beim Festival Musica in Strasbourg, am IRCAM und der Oper in Montpellier aufgeführt. Die Oper **Les Nègres** nach einem Stück von Jean Genet wurde von der Opéra National de Lyon und der Oper Genf beauftragt und 2004 uraufgeführt. Eine dritte Oper, **La Métamorphose** nach Franz Kafka, wurde im März 2011 an der Oper in Lille uraufgeführt. Dabei ist die Berufung zum Komponisten und Pianisten bei Michaël Levinas auf engste miteinander verbunden. Seine Diskografie erstreckt sich von Bach bis Boulez. Von den renommiertesten europäischen Festivals wurde er dabei bereits eingeladen, um u.a. Kompositionen von Stockhausen, Boulez, Messiaen und Ligeti zu präsentieren sowie zahlreiche Werke – vor allem von Nunes und Murail – uraufzuführen. Michaël Levinas ist heute Professor am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. 2009 wurde er in die Académie des Beaux-Arts gewählt.



György Ligeti • 1923 als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern in Siebenbürgen geboren und 2006 in Wien gestorben, gilt als bedeutender Vertreter der Klangraumkomposition, deren Perspektiven er in den 1960er und 1970er Jahren kompositorisch konsequent ausarbeitete. Ligeti schuf eine wichtige Alternative zum Serialismus der europäischen Nachkriegsavantgarde, die alle Ebenen der Komposition einem strengen Reihendenken unterwarf. Charakteristisch für seine Musik wurde die Arbeit mit dichten Klangstrukturen, die auf eine Differenzierung von Melodie, Harmonie und Rhythmus zugunsten mikropolyphoner Texturen verzichteten. Ligetis Begabung, außermusikalische Phänomene in akustische umzusetzen und zu Farben, Formen und Materialien Klänge zu assoziieren, verleiht seinen Werken dabei – jenseits jeder inhaltlichen Programmatik – eine besondere Aura von Plastizität und Bildhaftigkeit.

Ligeti war u.a. Schüler von Ferenc Farkas und Sándor Veress in Budapest, wo er 1945 bis 1949 die Franz-Liszt-Akademie besuchte. Nachdem er 1956 nach dem Ungarnaufstand sein Heimatland verlassen hatte, setzte er sich als Mitarbeiter im Elektronischen Studio des WDR mit der Musik Karlheinz Stockhausens, Mauricio Kagels und Pierre Boulez' auseinander. Seine folgenden Orchesterwerke **Apparition** und **Atmosphères** machten ihn Anfang der 60er Jahre dann international bekannt. Eine ausgedehnte Lehrtä-

tigkeit, die auf eine ganze Komponistengeneration prägend wirkte, führte Ligeti 1973 bis 1989 als Kompositionsprofessor schließlich an die Hamburger Musikhochschule. Und in Hamburg und Wien arbeitete der vielfach geehrte Kosmopolit, der 2003 auch mit dem Theodor W. Adorno-Preis der Stadt Frankfurt ausgezeichnet wurde, bis zu seinem Tode.

Lillevan • Der Animations-, Video- und Medienkünstler Lillevan gründete 1997 die audiovisuelle, bis 2008 bestehende Gruppe Rechenzentrum. Parallel zu seiner Arbeit mit Rechenzentrum ist er mit vielen Künstlern aus einer großen Zahl von Genres – von der Oper bis zur Installation, vom minimalistischen elektronischen Experimentalismus bis zu Tanz und klassischer Musik – aufgetreten. Nach seinem Studium der Politik, des Films und der Filmtheorie, nach einer Zeit als Drehbuchautor und Aktivitäten in der Film- und Animationsszene in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren sowie als Betreiber von Berliner Clubs kehrte er Mitte der 1990er Jahre zum Film zurück. Dabei sieht er seine Arbeit als vielschichtigen Prozess, dessen zentrales Prinzip die Improvisation ist.



Christian Lindberg • hat über 300 Werke für Posaune uraufgeführt – darunter mehr als dreißig selbst komponierte Werke. Schon früh in seiner Karriere wurde er neben Yo Yo Ma und Gidon Kremer zum Solist des Jahres des BBC Music Magazines und 2000 von einem internationalen Blechbläser-Magazin unter die fünf besten Blechbläser des 20. Jahrhunderts gewählt. Als erster

schwedischer Instrumentalist hat er als Solist mit den Berliner Philharmonikern und dem Chicago Symphony Orchestra gespielt. Im Mai 2007 war er Artist in Residence im Musikverein in Wien. Christian Lindberg hat mit nahezu jedem bekannten Orchester und Dirigenten unserer Zeit zusammengearbeitet.

Erst mit 17 Jahren begann Christian Lindberg Posaune zu spielen, sein großes Vorbild war damals der Jazz-Posaunist Jack Teagarden. Er wurde am Royal College of Music in Stockholm aufgenommen und bekam eine Anstellung als Posaunist im Orchester der Königlichen Schwedischen Oper in Stockholm. Mit 20 Jahren verließ er das Orchester und begann seine internationale Solisten-Karriere. Parallel dazu machte er eine erfolgreiche Karriere als Dirigent und Komponist. Sein Terminplan verbindet seine Verbundenheit als Chefdirigent des neugegründeten Norwegian Arctic Symphony Orchestra mit den Aufgaben als Gastdirigent der großen internationalen Orchester ebenso wie die Aufträge, die er als Komponist von Orchestern, Ensembles und Solisten erhält und auch

seine weiterhin fortgesetzte Tätigkeit als Solist. Heute tritt Christian Lindberg oft als Solist bei Veranstaltungen auf, die er auch dirigiert. In Zukunft wird er zudem einige exklusive Auftritte als Solist mit dem Concertgebouw Orchester in Amsterdam, dem Australian Chamber Orchestra und dem Minnesota Orchestra haben.

Susanna Mälkki • Die finnische Dirigentin Susanna Mälkki begann ihre musikalische Laufbahn als Solo-Cellistin der Göteborger Sinfoniker, denen sie von 1995 bis 1998 angehörte. Ihr Dirigierstudium absolvierte sie an der Sibelius-Akademie ihrer Heimatstadt Helsinki, wo sie von Jorma Panula, Eri Klaas und Leif Segerstam unterrichtet wurde. Schon früh interessierte sie sich besonders für die Zeitgenössische Musik und arbeitete mit dem Klangforum Wien, der Birmingham Contemporary Music Group, dem Asko und dem Schoenberg Ensemble aus den Niederlanden sowie dem Avanti! Chamber Orchestra zusammen. Das Ensemble intercontemporain dirigierte sie erstmals 2004. Im darauffolgenden Jahr wurde ihr die Musikalische Leitung des Ensembles übertragen. Im März 2007 leitete sie das Jubiläumskonzertlässlich des 30-jährigen Bestehens des Ensembles an der Seite von Pierre Boulez und Peter Eötvös.

Auch im Bereich der Oper hat sich Susanna Mälkki profiliert, so 1999 mit der skandinavischen Premiere von Thomas Adès' **Powder Her Face** beim Musica Nova Festival Helsinki oder 2004 mit **Neither** von Morton Feldman in Kopenhagen. Nachdem sie Kaija Saariahos **L'Amour de loin** an der Finnischen Nationaloper

und beim Holland Festival dirigiert hatte, betraute die Komponistin sie 2006 mit der Uraufführung von **La Passion de Simone** in Wien und 2008 mit der amerikanischen Premiere des Werks am Lincoln Center New York. Im Frühjahr 2010 übernahm Susanna Mälkki die musikalische Leitung des neuen Balletts **Siddharta** von Bruno Mantovani an der Opéra de Paris. Neben diesen Aktivitäten ist Susanna Mälkki auch im traditionellen Repertoire zuhause, und dies nicht nur als »Chefin« des Stavanger Symfoniorkester, dem sie von 2002 bis 2005 vorstand; als Gast leitete sie zudem die Berliner und die Münchner Philharmoniker, das Concertgebouw Orchester Amsterdam, das Philharmonia Orchestra, das Boston Symphony Orchestra, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin sowie zahlreiche Rundfunkorchester. Im Juni 2010 wurde Susanna Mälkki zum Mitglied der Londoner Royal Academy of Music ernannt.



Johannes Motschmann • wurde 1978 in Hamburg geboren. Mit neun Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht und begann zu komponieren. In den folgenden Jahren wurde er durch Kurt Seibert (Klavier) und Wolfgang Baumgratz (Orgel) weiter gefördert. Er studierte Komposition bei Jörg Herchet, Klavier bei Gunther Anger, elektronische Musik bei Wilfried Jentzsch und Musiktheorie

bei Clemens Kühn und Ludwig Holtmeier an der Hochschule für Musik Carl-Maria-von-Weber in Dresden. Von 2002 bis 2006 war Johannes Motschmann Schüler von Wolfgang Rihm an der Karlsruher Musikhochschule, wo er sein Diplom und Konzertexamen ablegte.

Danach absolvierte er ein Postgraduiertenstudium bei Hanspeter Kyburz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. 2004 war Motschmann Wolfgang-Rihm-Stipendiat der Brauerei Höpfner, 2005 erhielt er ein Graduiertenförderungsstipendium des Landes Baden-Württemberg. Johannes Motschmann erhielt Kompositionsaufträge renommierter Musikfestivals wie Klangspuren/Schwaz, dem Davos Festival, dem Heidelberger Frühling und dem Alpenklassik-Festival. Seine Werke wurden u.a. beim Schleswig Holstein-Musikfestival, beim Mecklenburg Festival, dem Beethovenfest in Bonn und in der Yellow-Lounge im Berg-hain in Berlin aufgeführt. Der Deutsche Musikrat wählte Johannes Motschmann als Vertreter Deutschlands für die Europäische Ensembleakademie 2007 aus. 2008 gewann er den Bremer Komponistenpreis. Johannes Motschmann begleitet regelmäßig das Education-Projekt »Response« der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Motschmann lebt und arbeitet in Berlin.

Norbert Ommer • studierte Klavier und Klarinette in Köln und im Anschluss daran Musik und Nachrichtentechnik an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf, wo er sein Examen als Diplom-Bild- und Toningenieur abschloss. Bereits während seines Studiums zum Diplom-Toningenieur war er als freier Tonmeister für Rundfunk und Fernsehen tätig. Seit 1990 verbindet ihn eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern – seit 1997 ist er dort Gesellschafter – sowie mit der WDR Bigband als Tonmeister. Als Sounddesigner und Klangregisseur hat sich Norbert Ommer bei Uraufführungen von Frank Zappa, Heiner Goebbels, Steve Reich, Michael Brecker, Joe Zawinul, Michael Gordon und Ryuichi Sakamoto & Carsten Nicolai auch international einen Namen gemacht.



Matthias Pintscher • feiert inzwischen als Komponist wie Dirigent international große Erfolge. 1971 im nordrhein-westfälischen Marl geboren, studierte Matthias Pintscher Komposition bei Giselher Klebe und Manfred Trojahn. Prägend waren zudem seine Begegnungen mit Hans Werner Henze, der ihn 1991 und 1992 nach Montepulciano einlud, sowie mit Helmut Lachenmann,

Pierre Boulez und Peter Eötvös. Unter den Auszeichnungen, die Pintscher bereits erhielt, gehören u.a. der Erste Preis beim Kompositionswettbewerb Hitzacker (1992), der Rolf-Liebermann-Preis und der Opernpreis der Körber-Stiftung Hamburg (1993 und

1996), der Prix Prince Pierre de Monaco (1999), der Kompositionspreis der Salzburger Osterfestspiele und der Hindemith-Preis des Schleswig Holstein Musikfestivals (2000) und der Hans-Werner-Henze-Preis (Westfälischer Musikpreis) 2002.

Erstes internationales Aufsehen erregte Matthias Pintscher mit der Oper **Thomas Chatterton** an der Dresdner Semperoper (1998), später mit seiner zweiten Oper **L'espace dernier** an der Opéra National de Paris (2004). Seitdem hat er sich mit bedeutenden Kompositionen für wichtige Interpreten und Orchester weltweit einen Namen gemacht. 2002 war er Composer in Residence beim Cleveland Orchestra, in der folgenden Saison beim Konzerthaus Dortmund, 2005 beim Lucerne Festival, 2006/07 beim Rundfunk Sinfonieorchester Saarbrücken, 2007/08 in der Kölner Philharmonie und 2008/09 beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR. Seit 2010 ist er Artist in Association beim BBC Scottish Symphony Orchestra. Als Dirigent arbeitet Matthias Pintscher darüber hinaus regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Ensembles in Europa und den USA. Von 2007 bis 2009 war er zudem Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in München, seit 2010 lehrt er an der New York University. Außerdem ist er seit 2007 künstlerischer Leiter des Heidelberger Ateliers beim Festival Heidelberger Frühling.



QIAN Shen-Ying • geboren 1985 in Nantong/Jiangsu Provinz, am Yangzi-Fluss in China. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er von seinem Vater, einem Violinlehrer. Im Alter von fünf Jahren begann QIAN Shen-Ying mit dem Klavierstudium und studierte von 1998 bis 2004 an der Music Middle School, die zum Shanghai Conservatory gehört. Ab 2004 besuchte er das Shanghai Conservatory of Music, um seine Kompositionsstudien bei Shi-Rui Zhu fortzusetzen. 2009 schloss er sein Studium mit höchster Auszeichnung ab. 2010 begann QIAN Shen-Ying selbst, an der Nanjing Arts University Komposition zu lehren. Seit September 2011 erhält er das Chinese Government Scholarship, um seine Studien bei Michael Jarrell an der Geneva University of Music weiterzuführen.

QIAN Shen-Yings Musik ist stark von Naturphänomenen und östlicher Philosophie geprägt, darüber hinaus zieht er seine Inspiration aus Ausdrucksstrukturen in Literatur, visueller Kunst und Architektur, wobei er die Reflektion der Dualität und Widersprüchlichkeit in seinem Kompositionsprozess unmittelbar verfolgt. Er wurde international vielfach ausgezeichnet, bekam u.a. den Finalist Prize der »Queen Elisabeth« International Composition Competition in Brüssel (2009) für das Violinkonzert **In search of childhood carried away as dandelion**, den Grand Prize

der »George Enescu« International Composition Competition in Bukarest (2009) für das Kammerwerk **Invocation of Wind and Thunder (Feng Lei Yin)**, und den Grand Prize der »Alfredo Casella« International Composition Competition in Siena (Dezember 2009) für das Streichquartett **Ode to Cicada – Reflection in Zen (Yong Chan – Si Chan)** verliehen. QIAN Shen-Yings Kompositionen wurden bereits in vielen führenden Institutionen aufgeführt, u.a. dem Shanghai Grand Theatre, der Beijing Concert Hall, dem Arsenal in Metz und dem Teatro dei Rozzi in Siena. Gespielt wurden seine Werke bereits auch vom Shanghai Philharmonic, dem Orchestre National de Lorraine und dem Quartetto di Cremona.

Michael Rebhahn • studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie und wurde mit einer musikästhetischen Arbeit über John Cage promoviert. Er arbeitete in der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik, als Autor für 3sat-Kulturzeit und als Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft. 2007 leitete er die Redaktion Neue Musik bei hr2-kultur. Zur Zeit lebt er als freischaffender Musikpublizist und Kurator in Frankfurt am Main und ist als Rundfunkautor u. a. für Deutschlandradio Kultur, hr2-kultur und WDR 3 tätig.



Steingrímur Rohloff • Der deutsch-isländische Komponist wurde 1971 in Reykjavík geboren. Er studierte Kulturpädagogik an der Universität Hildesheim, wo er Klavier-, Gesangs- und Schlagzeugunterricht erhielt. Ab 1994 studierte er bei Krzysztof Meyer Komposition an der Kölner Musikhochschule. Unterstützt von einem DAAD-Stipendium ging er 1998 an das Conservatoire

National Supérieur de Paris, wo er Komposition bei Gérard Grisey und Marco Stroppa, Orchestration bei Marc-André Dalbavie und Elektro-akustische Musik bei Laurent Cuniot und Louis Naon studierte. 1999 wurde Steingrímur Rohloff für einen Aufenthalt am IRCAM ausgewählt. Seit 2002 studiert er an der Kölner Musikhochschule Elektronische Musik bei Hans-Ulrich Humpert. Rohloff arbeitet dort an einem neuen Werk für Klavier und Elektronik, beauftragt vom isländischen Komponistenrat.

Steingrímur Rohloff erhielt Preise für die Werke **Relief** für zwei Flöten und Klavier beim Forum Ost-West (1996), **Wave** für Orgel und Schlagzeug bei den Saarlouiser Orgeltagen 1996) und die isländischen Lieder **Logn** beim Edvard Grieg Grand Prix Oslo (1996). Rohloff hat bereits mehrere Ensemblewerke geschrieben. Ebenso Orchesterwerke wie **Sol** (uraufgeführt 1999 in Göteborg), Gravitation (uraufgeführt 2001 in Saarbrücken) und das **Saxofonkonzert** (uraufgeführt 2001 in Oslo). Kompositionsaufträge gingen an Rohloff u.a. aus Island für die »Kulturhauptstadt

Reykjavík 2000«; vom dänischen Ensemble 2000; der schwedischen Violonistin Cecilia Zilliacus, und dem nordischen Musikrat für das **Saxofonkonzert**. Er erhielt Einladungen zu Festivals in Island (Skálholt-Festival), Norwegen (Edvard Grieg Grand Prix), Schweden (GAS), Finnland (UNM), Dänemark (Copenhagen Guitar Festival), Deutschland, Holland, Frankreich. Seine Werke wurden darüber hinaus auch schon in Japan und den USA gespielt.

Marion Saxer • ist Musikwissenschaftlerin und Autorin, ihre Forschungsschwerpunkte sind: Musik im Medienwandel, Zeitgenössische Musik, gattungsübergreifende künstlerische Entwicklungen (Klangkunst), Musiktheater, der Experimentbegriff und Fragestellungen der Ausdrucksästhetik im 19. und 20. Jahrhundert (Habilitation). Derzeit nimmt sie eine Lehrstuhlvertretung und kommissarische Institutsleitung am Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt am Main wahr. Sie plant Tagungen und Gesprächsreihen, außerdem ist sie im Redaktionsbeirat der Zeitschrift »Positionen« und im Vorstand der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik.



Giacinto Scelsi • wurde 1905 in La Spezia geboren und starb 1988 in Rom. Seine Biografie ist nur fragmentarisch bekannt. Als Konsequenz seiner Intention, nicht die traditionelle Funktion des kompositorischen Subjekts einzunehmen, sondern als »Medium« hinter seine Werke zurückzutreten, existieren nur wenige verlässliche Daten. Scelsi studierte Harmonielehre und Komposition bei

Giacinto Sallustio in Rom, daneben erhielt er Anregungen von Ottorino Respighi und Alfredo Casella, ohne jedoch zum Kreis ihrer Schüler zu gehören. 1935/36 erhielt er in Wien Kompositionsunterricht von Walther Klein, einem Schüler Arnold Schönbergs. 1937 veranstaltete er mit Goffredo Petrassi in Rom Konzerte mit Zeitgenössischer Musik. Ebenfalls in die frühen 1930er Jahre fiel sein Unterricht bei Egon Köhler in Genf, der ihn mit dem musikalischen Denken Alexander Skrjabin bekannt machte.

Etwa seit 1950 zeichnet sich das Schaffen Scelsis im Wesentlichen durch die Gestaltung musikalischer Abläufe mittels einer einzigen Tonhöhe aus, die sich in unterschiedlichen Oktavlagen stufenlos in überwiegend eng begrenzten, vierteltönig gegliederten Intervallräumen bewegt. Entsprechend seinem Selbstverständnis als »Medium« arbeitete Scelsi seit dieser Zeit mit Tonbändern, die seine den notierten Fassungen zugrunde liegenden Improvisationen aufzeichneten. Die Tatsache, dass er andere Komponis-

ten dafür bezahlte, diese Aufnahmen zu übertragen, hat nach seinem Tod zu einer noch un abgeschlossenen Auseinandersetzung über die Qualität von Scelsis Schaffen und die Legitimität einer derartigen Produktionsweise geführt.

Martin Schüttler • geboren 1974, studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber und Ludger Brümmer und war von 2001 bis 2004 Stipendiat am ZKM in Karlsruhe. Er ist Dozent an der Musikhochschule Frankfurt und an der Philipps-Universität Marburg. Schüttler arbeitet mit international renommierten Musikern und Ensembles zusammen. Er ist Mitbegründer der Plattform stock11. Für seine Kompositionen wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit dem Kranichsteiner Kompositionspreis der Darmstädter Ferienkurse 2002. 2009 erschien in der Reihe »Edition Zeitgenössische Musik« des Deutschen Musikrats seine CD »Pelze & Restposten«.

Makis Solomos • stammt aus Griechenland und lebt seit 1980 in Paris, wo er Musikwissenschaft an der Université Paris 8 lehrt. Er ist Autor zahlreicher Publikationen über Neue Musik und Spezialist für die Musik von Iannis Xenakis, über deren Klanglichkeit er promovierte. Zu seinen Veröffentlichungen gehören eine kommentierte Bibliografie des Schrifttums über Xenakis und die erste griechische Ausgabe von dessen Schriften. 1998 richtete er die erste internationale Xenakis-Konferenz aus, 2005 eine weitere in Athen. Derzeit arbeitet er an einem Buch über Xenakis' Elektroakustische Musik.



Karlheinz Stockhausen • 1928 in Mödrath bei Köln geboren und 2007 in Kürten-Kettenberg gestorben, war einer der bedeutendsten Komponistenpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts und einer der Hauptakteure für die Neue Musik nach 1945. Kaum ein anderer Komponist hat einen so prägenden Einfluss auf die Musik seit dem Zweiten Weltkrieg gehabt, kaum einer so viele

exemplarische Werke geschaffen, in exemplarischen Aufführungen zu Gehör gebracht und mit scharfem theoretischen Verstand kommentiert wie er. Dabei gilt er u.a. als ein Pionier der Elektronischen wie der Seriellen Musik. 1947 bis 1953 studierte Stockhausen an der Kölner Musikhochschule Klavier, Schulmusik und Komposition und an der Universität Musikwissenschaften, Philosophie und Germanistik. In Bonn folgte später ein Studium der Fonetik und Kommunikationsforschung, ferner besuchte er bei Olivier Messiaen in Paris Analyse- und Ästhetikkurse und nahm bei Pierre Boulez und Luigi Nono Unterricht im Bereich Neue Musik.

Im Jahre 1953 wurde Stockhausen ständiger Mitarbeiter und 1963 Leiter des Studios für elektronische Musik beim Westdeutschen Rundfunk. Ab 1953 hatte er verschiedene Professuren für Neue Musik und Komposition inne, u.a. in Darmstadt und Köln. Anlässlich der Weltausstellung 1970 in Osaka gab Stockhausen mehrere

Konzerte, die ihn rasch international bekannt machten. Insbesondere gilt er als ein Pionier der Elektronischen wie der Seriellen Musik. 1977 nimmt Stockhausen sein riesiges Projekt des sieben Abende umfassenden Bühnenzyklus **Licht** in Angriff, ein kosmisch-mythologisches Welttheater auf Basis einer musikalischen »Superformel«, das er über 25 Jahre lang verfolgte und im Jahre 2003 vollendete. Für seine Arbeit erhielt Stockhausen dabei zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Grand Prix du Disque, die Picasso-Medaille der Unesco, den Siemens-Musikpreis, den Bach-Preis und den Kunstpreis der Stadt Köln.



Edgard Varèse • 1883 in Paris geboren und 1965 in New York gestorben, ist einer der lange verkannten Pioniere der Neuen Musik. Seine kompositorische Entwicklung verläuft in zwei voneinander getrennten Phasen, als deren biografische Zäsur die Auswanderung in die USA 1915 auszumachen ist. Nach einem Studium bei Albert Roussel, Vincent d'Indy und Charles Marie Widor am

Pariser Conservatoire ging Varèse 1907 zunächst nach Berlin, wo er von Ferruccio Busoni, Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal beeinflusst und gefördert wurde. In dieser Zeit entstand eine Reihe von Orchesterstücken und Sinfonischen Dichtungen, die heute als verschollen gelten. Mit der Übersiedlung nach Amerika beginnt das eigentliche musikalische Schaffen

Varèses: Unbeirrt von den europäischen Schulen und Kompositionsrichtungen schlug er einen konsequent experimentellen Weg ein.

Beeinflusst von den Experimenten der italienischen Futuristen und angeregt von seinem ausgeprägten Interesse für die physikalisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik, erforschte Varèse in seinen Kompositionen die klangfarblichen Dimensionen der Musik. Mit der Verwendung von Geräuschinstrumenten und Sirenglissandi setzte er dabei die bis dato unantastbaren Parameter der festen Tonhöhe und des temperierten Tonsystems außer Kraft. In den parabolischen und hyperbolischen Klangkurven der Sirenen manifestierte sich für ihn seine Konzeption von Musik als Bewegung im Raum. 1928 kehrte Varèse für mehrere Jahre nach Paris zurück, wo 1931 sein berühmtes Schlagzeugstück **Ionisation** entstand und einige Aufführungen seiner Kompositionen stattfanden, die sein Werk erstmals einem europäischen Publikum präsentierten. Nach seiner Rückkehr in die USA 1932 geriet Varèse in eine schwerwiegende Schaffens- und Lebenskrise, von der er sich nicht mehr restlos erholen sollte. Ab 1950 galt sein vornehmliches Interesse der Elektronischen Musik.

Lucas Vis • ist ein gefragter Spezialist für Zeitgenössische Musik. Der niederländische Dirigent arbeitete mit Komponisten wie John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Theo Loevendie und Louis Andriessen zusammen und dirigierte zahlreiche Uraufführungen. Seine musikalische Karriere begann Lucas Vis als Cellist. Nachdem er 1967 als Preisträger beim Dirigierkurs am Mozarteum hervortrat, entwickelte er sich zum vielseitigen Dirigenten. Während seiner Assistenz bei Bruno Maderna 1967 bis 1973 wurde ihm 1971 zudem der Koussevitzky Tanglewood Composition Prize verliehen.

Nach dreijähriger erfolgreicher Tätigkeit als Leiter des Nederlands Dans Orkest war Lucas Vis von 1979 bis 1983 Chefdirigent des Brabants Orkest und von 1988 bis 1996 Chefdirigent des Noordhollands Philharmonisch Orkest in Haarlem, wo er Werke unterschiedlichster Epochen präsentierte. Als Gast der Niederländischen Oper in Amsterdam leitete er neben Opern von Mozart, Puccini, Busoni, Maderna und Verdi zudem zahlreiche Uraufführungen niederländischer Komponisten wie Otto Ketting, Theo Loevendie und Guus Janssen. Bis 1998 stand Lucas Vis außerdem den Konservatorien in Maastricht und Tilburg als Künstlerischer Leiter vor. Von 1998 bis 2005 schließlich war er Direktor der Amsterdamer Musikhochschule und ist diesem Institut auch heute noch als Professor für Dirigieren verbunden. Daneben dirigiert Lucas Vis bis heute alle bedeutenden Orchester der Niederlande wie das Concertgebouw Orchester Amsterdam und das Residentie Orchester Den Haag sowie zahlreiche renommierte Orchester in England, Frankreich, Deutschland und Italien.

zeitkratzer • wurde 1999 gegründet und ist in seiner Konzeption als europäisches Solisten-Ensemble weltweit einzigartig. Die neun Musiker, der Lichtdesigner und der Tonmeister leben in verschiedenen europäischen Städten – von Oslo über London bis Köln – und kommen zu Arbeitsphasen zusammen. Dort werden neue Projekte, in den vergangenen Jahren als ständiger Gast an der Volksbühne Berlin und des Hauses der Kulturen der Welt, erarbeitet. zeitkratzer wurde weltweit bekannt für seine eigenwilligen und wegweisenden Programme. Das Repertoire umfasst Werke und Projekte von/mit so unterschiedlichen Musikern wie Karlheinz Stockhausen, Lou Reed, Carsten Nicolai, John Cage, Keiji Haino, Jim O'Rourke, James Tenney, Helmut Oehring, La Monte Young, Merzbow, Alvin Lucier und zahlreiche interdisziplinäre Zusammenarbeiten.

zeitkratzer genießt musikalisch einen exzellenten Ruf und profitiert von seinen Musikern, ihren avancierten und einzigartigen Spieltechniken, ihrem Umgang mit Elektronik und Technologien, ihren hybriden Erfahrungshintergründen: Neue oder improvisierte Musik, experimenteller Rock und Pop, Noise, Ambient, Improvisierte Musik, Volksmusik. Die Auszeichnungen reichen vom Deutschen Jazzpreis (Frank Gratkowski) über die Fellowship am Kings College in Cambridge (Anton Lukoszevics) bis hin zum Kompositionsauftrag des französischen Staates oder Wien Modern (Reinhold Friedl). Tourneen führten zeitkratzer in fast alle europäischen Länder, regelmäßig tritt zeitkratzer bei renommierten Festivals von Madrid, Rom oder London bis nach Wien und Berlin auf. Über 20 Tonträgerveröffentlichungen liegen zudem von zeitkratzer bereits vor.



Vito Žuraj • geboren 1979, studierte Komposition in Ljubljana bei Marko Mihevc, sowie an den Musikhochschulen Dresden bei Lothar Voigtländer und Karlsruhe bei Wolfgang Rihm, wo er anschließend den Master of Arts in Musikinformatik bei Thomas A. Troge abschloss und seitdem Lehrbeauftragter für Instrumentation und Gregorianik ist. 2009/10 war Žuraj Stipendiat der IEMA, seit 2010 ist er Stipendiat der Akademie Musiktheater, heute der Deutschen Bank Stiftung.

Vito Žuraj nahm an verschiedenen Meisterkursen teil, u.a. bei den Darmstädter Ferienkursen, beim Bartók-Seminar und dem IRCAM Overview Paris, bei Brian Ferneyhough, Marc Andre, Hector Parra, Johannes Schöllhorn, Enno Poppe und Michael Jarrell. Er erhielt mehrere Auszeichnungen und Stipendien, u.a. den Anerkennungspreis der Art Mentor Foundation Lucerne, den Orchesterpreis der Saarbrücker Werkstatt, ein Stipendium der Hanne Darboven Stiftung, ein Projektstipendium des ZKM Karlsruhe und ein Landesgraduiertenstipendium des Landes Baden-Württemberg. Seine Musik wurde auf mehreren Festivals Zeitgenössischer Musik aufgeführt, u.a. beim Festival Mouvement Saarbrücken, den Tenso Days Berlin, dem Heidelberger Frühling, dem Takefu Festival Japan, dem Davos Festival und dem Acanthes Metz, dem Royaumont, den Darmstädter Ferienkursen und den Donaueschinger Musiktagen »Next Generation«.

SPIELSTÄTTEN

Frankfurt

hr-Sendesaal

Hessischer Rundfunk
Bertramstraße 8
60320 Frankfurt
www.hr-sinfonieorchester.de

Frankfurt LAB

Schmidtstraße 12
60326 Frankfurt am Main
www.frankfurt-lab.de

Darmstadt

Böllenfalltorhalle

Nieder-Ramstädter Straße 170
64285 Darmstadt
www.darmstadt.de

603qm

Alexanderstraße 2
64283 Darmstadt
www.603qm.de

SHUTTLE-BUS

Wir bieten einen kostenlosen Shuttle-Service* für
Konzertkarteninhaber für folgende Strecken an:

Freitag, 25.11.

Frankfurt, hr-Sendesaal – Frankfurt, Frankfurt LAB

Abfahrt: Eingang Hessischer Rundfunk, 21.30 Uhr

Samstag, 26.11.

Frankfurt, hr-Sendesaal – Darmstadt, Böllenfalltorhalle

Abfahrt: Eingang Hessischer Rundfunk, 17 Uhr

Darmstadt, Böllenfalltorhalle – Darmstadt, 603qm – Darmstadt, Hauptbahnhof – Frankfurt, Hauptbahnhof

Abfahrt: vor der Böllenfalltorhalle nach Konzertende,
ca. 21 Uhr

Darmstadt, 603qm – Darmstadt, Hauptbahnhof – Frankfurt, Hauptbahnhof

Abfahrt vor dem 603qm nach Konzertende,
ca. 23.30 Uhr

*nach Verfügbarkeit

cresc... IM VIDEO-LIVESTREAM AUF ARTE LIVE WEB

25. November 2011 22.30 Uhr
UN/LIMITS – OPEN SPACE (Seite 49)

26. November 2011 19 Uhr
GRUPPEN³ (Seite 65)

Die Konzerte werden im Internet live übertragen
und können im Nachhinein auch als Video-On-Demand
erlebt werden.

www.arteliveweb.com
www.hr-Sinfonieorchester.de

cresc... IM RADIO AUF hr2-KULTUR

3. Januar 2012 20.05 Uhr
ERÖFFNUNGSKONZERT vom 25.11.2011 (Seite 43)

21. Februar 2012 20.05 Uhr
UN/LIMITS – OPEN SPACE vom 25.11.2011 (Seite 49)

6. März 2012 20.05 Uhr
ESPACES MUSICAUX vom 26.11.2011 (Seite 59)

3. April 2012 20.05 Uhr
GRUPPEN³ vom 26.11.2011 (Seite 65)

17. April 2012 20.05 Uhr
RAUMWELTEN vom 27.11.2011 (Seite 75)

12. Juni 2012 20.05 Uhr
CHAMBERS vom 27.11.2011 (Seite 81)

19. Juni 2012 20.05 Uhr
ABSCHLUSSKONZERT vom 27.11.2011 (Seite 87)

Frequenzen: UKW (Rhein-Main) 96,7 MHz
Kabel (Südhessen/Rhein-Main) 99,45 MHz
sowie als Livestream im Internet unter: www.hr2-kultur.de

IMPRESSUM

cresc...

**Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main**

Ein Festival von
Ensemble Modern und **hr-Sinfonieorchester**

in Kooperation mit dem
Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD)

und in Zusammenarbeit mit dem
**Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule
für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main**
und **der Internationalen Ensemble Modern Akademie**

Festivalleitung
Roland Diry (Geschäftsführer Ensemble Modern)
Andrea Zietzschmann (hr-Musikchefin)

Programm
Roland Diry (Ensemble Modern)
Andrea Zietzschmann (hr-Musikchefin)
Thomas Schäfer (Internationales Musikinstitut Darmstadt)

Mitarbeit:
Monika Cordero (Ensemble Modern)
Andreas Maul (hr-Sinfonieorchester)
Stefan Fricke (hr2-kultur)

Symposium und Einführungen – Konzeption und Leitung:
Julia Clood (I z M der HfMDK Frankfurt)

Projektleitung
Gesine Otto (Deutsche Ensemble Akademie)

Assistenz:
Kerstin Anhuth (Deutsche Ensemble Akademie)

Marketing
Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)
Daniela Steinmacher (hr-Kommunikation)

Grafik-Design
Birgit Nitsche (hr-Grafik)

Pressearbeit
Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)
Brigitte Schulz (hr-Kommunikation)

Website
Christopher Martin (CMCM)

Produktion
Produktionsleitung:
Michael Karl Schmidt (Ensemble Modern)
Stefan Kuhnert (hr-Musikproduktion)
Armin Wunsch (hr-Sinfonieorchester)

Veranstaltungsorganisation:
Christiane Spieler (hr-Kommunikation)

Ausstellungsorganisation:
Bettina Leder-Hindemith (hr-Kommunikation)

Förderer
Kulturfonds Frankfurt RheinMain
Allianz Kulturstiftung

Medienpartner
hr2-kultur

Programmbuch
Andreas Maul (hr-Sinfonieorchester)
Thomas Schäfer (Internationales Musikinstitut Darmstadt)

Redaktionsleitung:
Andreas Maul

Originalbeiträge:
André Baltensperger, Stefan Beyer, Anthony Cheung, Örjan
Fahlström, Fred Freytag, Torsten Herrmann, Balázs Horváth,
Christian Jaksjø, Stefan Keller, Christian Lindberg, Marie Luise
Maintz, Andreas Maul, Kevin McFarland, Johannes Motschmann,
QIAN Shen-Ying, Michael Rebhahn, Steingrimur Rohloff und
Vito Žuraj

Textnachweise:
Luciano Berio – Material Universal Edition Wien; Elliott Carter –
Partitur-Vorwort; Thierry de Mey – Material IRCAM; Josef Häusler
– Programmheft NDR Hamburg 1960; Paul Griffiths – Material
Editions Salabert; György Ligeti – Gesammelte Schriften, Band 2;
Jean-Christophe Marti – Material Ensemble intercontemporain;
Dieter A. Nanz – Katalog Wien Modern 2009; Cathérine Raes –
Matrix (www.matrix-new-music.be); Karlheinz Stockhausen –
Texte zu eigenen Werken, Band 2; Iannis Xenakis: Kassandra –
Material Editions Salabert, Terretektorh – Katalog Wien Modern
2009

Bildnachweise:
Peter Andersen (113); Mats Bäcker (114); Bettmann-Corbis (120b);
Christophe Daguet (110); Patricia Dietzi (94); Wolfgang Gillo (109);
Meredith Heuer (97); Huszti István (105); Ben Knabe (4, 12, 34, 38,
42, 48, 54, 58, 64, 71, 74, 80, 86, 117); Gisela Kunisch (Titelgrafik);
Pit Ludwig (20); Andrea Medici Baci & Baci (116); Manfred Melzer
(30); Olivier Roller (112); Beowulf Sheehan (98); Hyou Vielz (120a);
Christoph Voy (103)

Herausgeber

cresc...

Biennale für Moderne Musik

Frankfurt Rhein Main

c/o Deutsche Ensemble Akademie e.V.

Schwedlerstraße 2–4

D – 60314 Frankfurt am Main

Tel: (069) 94 34 30 14

info@cresc-biennale.de

www.cresc-biennale.de

