

Konzert 1 | 2 | 3 | 4

David Sawer | *Hollywood Extra* (1996)

mit Filmvorführung

Anton Webern | *Sechs Stücke für großes Orchester op. 6* (1909)

Fassung für Kammerorchester von 1920

Anton Webern | *Fünf Stücke für Orchester op. 10* (1911–1913)

David Sawer | *Rebus* (2004)

Uraufführung

Mauricio Kagel | *MM 51* (1976/1983)

Filmfassung

Harrison Birtwistle | *Secret Theatre* (1984)



musikFabrik | Ensemble für Neue Musik

Flöte	Helen Bledsoe	Violine	Juditha Haeberlin
Oboe	Peter Veale	Violine	Markus Barcham-Stevens
Klarinette	Carl Rosman	Viola	Axel Porath
Klarinette	Nándor Götz	Violoncello	Dirk Wietheger
Fagott	Alban Wesly	Kontrabass	Michael Tiepold
Horn	Christine Chapman	Dirigent	Stefan Asbury
Trompete	Marco Blaauw		
Posaune	Bruce Collings		
Tuba	Melvyn Poore		
Harfe	Maria Cleary		
Gitarre	Bernd Kortenkamp		
Mandoline	Denise Wambsganß		
Klavier, Harmonium	Ulrich Löffler		
Klavier, Celesta	Tamara Stefanovich		
Schlagzeug	Thomas Oesterdiekhoff		
Schlagzeug	Dirk Rothbrust		
Schlagzeug	Thomas Meixner		
Schlagzeug	Albert Kedves		

Programm

David Sawer | *Hollywood Extra (1996)*

Begleitungsmusik zu dem Stummfilm *The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra (1927)* | für Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Klavier, Schlagzeug, Violine und Kontrabass | mit Filmvorführung

Anton Webern | *Sechs Stücke für großes Orchester op. 6 (1909)*

Fassung für Kammerorchester von 1920

- I. Etwas bewegte Achtel
- II. Bewegt
- III. Zart bewegt
- IV. Langsam, Marcia funebre
- V. Sehr langsam
- VI. Zart bewegt

Anton Webern | *Fünf Stücke für Orchester op. 10 (1911–1913)*

- I. Sehr ruhig und zart
- II. Lebhaft und zart bewegt
- III. Sehr langsam und äußerst ruhig
- IV. Fließend, äußerst zart
- V. Sehr fließend

David Sawer | *Rebus (2004)*

für 15 Spieler | Uraufführung | Kompositionsauftrag der musikFabrik und der Kunststiftung NRW

Pause

Mauricio Kagel | *MM 51 (1976/1983)*

Ein Stück Filmmusik für Klavier und die Projektion einer Collage von Mauricio Kagel aus F. W. Murnaus Film *Nosferatu (1921)*

Harrison Birtwistle | *Secret Theatre (1984)*

für 14 Spieler

Eine Produktion der musikFabrik in Zusammenarbeit mit WDR 3, KölnMusik und der Kunststiftung NRW

Kommentar

David Sawer | *Hollywood Extra* (1996)

In der Zeit des Stummfilms war ‚Filmmusik‘ weniger eine Sache des Films als vielmehr der jeweiligen Vorführsituation. Um die Bildsequenzen zu untermalen, beschäftigten die Lichtspielhäuser zunächst meist Pianisten, später auch sinfonische Orchester, die während der Filmvorführungen spielten. Nach anfangs improvisierten, kaum an den Bildern ausgerichteten Begleitungen verstärkte sich bald die Tendenz, die szenischen Differenzierungen des Films musikalisch synchron nachzuvollziehen, den Charakter der Musik den Bildern anzupassen. Das damit wachsende Interesse an Filmmusik-Kompositionen hinderte die Filmbranche jedoch nicht daran, in erheblichem Umfang auf bereits bestehende autonome Musik zuzugreifen. So wurde auch der Stummfilm *The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra*, 1927 von Robert Florey und Slavko Vorkapich gedreht, bei seiner Premiere am Broadway von einem groß besetzten Orchester mit einer Bearbeitung von George Gershwin’s *Rhapsody in Blue* begleitet. Als satirische Kritik an der Filmindustrie Hollywoods schildert er die tragikomische Geschichte eines Hollywood-Statisten, der – auf die anonyme Nummer 9413 reduziert – von einer erfolgreichen Existenz als Filmstar träumt, schließlich jedoch den Hungertod erleiden muss. Mit minimalem Budget, dabei größtenteils in der Küche von Vorkapich gedreht, gilt der durch das deutsche expressionistische Kino beeinflusste Film heute als frühes Beispiel des unabhängigen amerikanischen Experimentalfilms.

Der britische Komponist David Sawer komponierte 1996 eine Musik zu diesem Kurzfilm, die den spezifischen Anforderungen einer originären Filmmusik gerecht werden sollte: „Ich wollte eine Partitur schreiben“, so Sawer, „die diesen feinsinnigen tragikomischen Film intensiviert und die wechselnden Stimmungen des Hollywood-Schauspielers heraufbeschwört, von seinen anfangs großen Hoffnungen und Erwartungen bis zu seiner Frustration und Verzweiflung am Ende. Das Stück habe ich deshalb mit stetem Blick auf den Film geschrieben; die Herausforderung war, meine musikalischen Themen [...] Sekunde für Sekunde an den Bildern des Filmes auszurichten.“ Trotz Sawers minutiöser Orientierung an der Filmvorlage – so enthält die filmschnittartig gegliederte Partitur einen zeitlich exakt fixierten Timecode zur Synchronisierung der Schlüsselstellen – kann *Hollywood Extra* auch als musikalisch selbständiges Konzertstück aufgeführt werden.

Anton Webern | *Sechs Stücke op. 6* und *Fünf Stücke op. 10*

Nicht als synchrone Nachzeichnung und Verstärkung konkreter Stimmungen oder Emotionen in der Art einer Filmmusik, sondern als eher abstrakte, musikalisch eigenständige ‚Psychogramme‘ sind Anton Weberns Stücke für Orchester op. 6 und op. 10 aufzufassen. Beide Zyklen reflektieren seismografisch die allgemeinen Ängste und Ungewissheiten

Kommentar

der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, darüberhinaus tragen Weberns Orchesterstücke eine persönliche autobiografische Dimension in sich, aufgrund derer sie auch als „quasi freudianische Selbstanalyse“ (Andreas Krause) qualifiziert wurden: So spiegeln die 1909 entstandenen Stücke op. 6 die Erinnerungen Weberns an den Tod der Mutter wider. Bezeugt wird dies auch durch die Titel, die Webern ursprünglich erwogen, dann jedoch vor der Publikation zurückgezogen hatte: I. *Erwartung eines Unheils*, II. *Gewißheit von dessen Erfüllung*, III. *zarteste Gegensätzlichkeit*, IV. *Trauermarsch*, V/VI. *Epilog: Erinnerung und Ergebung*. Ebenfalls zentral um das Thema ‚Tod‘ gruppiert, dagegen jedoch allgemeiner gehalten sind die nicht mitpublizierten Titel, die Webern für die zwischen 1911 und 1913 komponierten Stücke op. 10 in Erwägung gezogen hatte: I. *Urbild*, II. *Verwandlung*, III. *Rückkehr*, IV. *Erinnerung*, V. *Seele*.

Weberns Orchesterstücke, als Psychogramme im erwähnten Sinne zwischen absoluter Musik und Programmsinfonik stehend, vollziehen in mehrfacher Hinsicht den Abschied von der romantischen Sinfonik des 19. Jahrhunderts. Einen gattungsgeschichtlichen Bruch erzeugt vor allem die Abkehr von der in der sinfonischen Tradition üblichen formalen Ausdehnung. An die Stelle der wie auch immer gestalteten mehrsätzigen oder einsätzig verschränkten Sonatenform tritt eine drastische Verknappung der Form zu kurzen aphoristischen Gebilden, von denen das kürzeste in Opus 6 nur elf, in Opus 10 ganze sechs Takte umfasst.

Die Abwendung von der romantischen Sinfonik und die wegweisende Bedeutung von Weberns Orchesterstücken für die neue Musik des 20. Jahrhunderts manifestieren sich vor allem im Inneren der atonalen, besonders in den Stücken op. 10 durch strukturelle Kargheit geprägten musikalischen Faktur: Nicht mehr thematische Gebilde und ihre Verarbeitung bestimmen die nun in Konstruktion und Ausdruck auf das Wesentlichste konzentrierte und reduzierte Textur. An ihre Stelle treten äußerst knapp gefasste, athematische Ausdrucksgesten sowie Klangfarbenseetzungen und geräuschhafte Grundierungen, die nun als musikalische Ereignisse die aphoristische Form prägen.

Insbesondere die Entwicklung zwischen den beiden Zyklen, die Radikalisierung dieser Tendenzen in den Stücken op. 10, markiert einen für das 20. Jahrhundert bedeutenden Qualitätssprung. Der große Orchesterapparat von Opus 6, ein letztes aus der Romantik verbliebendes Relikt und von Webern in der heute gespielten Kammerorchesterfassung aus dem Jahr 1920 wesentlich reduziert, ist in Opus 10 drastisch ausgedünnt. Zentral dabei der Schritt von der chorischen hin zur solistischen Besetzung, infolgedessen auch die in Opus 6 noch blockhafte Klangfarbenbehandlung zugunsten differenzierter Einzelfarben aufgebrochen wird.

Kommentar

David Sawer | *Rebus* (2004) | Uraufführung

„De rebus quae geruntur“ („über Dinge, die geschehen“) nannte man nach einer alten studentischen Tradition die Darstellung aktueller Ereignisse in Bilderrätseln. Auf den auch heute noch gebräuchlichen Begriff ‚Rebus‘ als Bezeichnung für solche Rätsel, in denen Sätze oder Sprichworte aus zusammengestellten Bildern, Zeichen, Buchstaben, Silben oder Zahlen zu erraten sind, verweist der Titel von David Sawers neuem Werk für die musikFabrik. Sawer entwickelt die einsätzig Form aus Wiederholungen und schrittweisen Transformierungen winziger melodischer Einfälle. Wie in einem Puzzle setzen sich kleine melodisch-rhythmische Bausteine zu einem übergeordneten Ganzen zusammen, verdichten sich vereinzelt, fragmentarische Zellen zu melodisch, rhythmisch und dynamisch artikulierten Motiven, die sich innerhalb des Stimmgefüges einander komplementär ergänzen. Im Verlauf des Stückes wandelt sich dabei stetig die klangliche Oberfläche. Durch variierende instrumentale Kombinationen verändert sie ihre Farblichkeit, während die aus wenigen Tönen zusammengesetzten Motive permanenten Verwandlungsprozessen unterworfen sind und sich zu immer neuen Mustern umordnen. Sawers Vorstellung von objektartigen, räumlich gedachten Klanggebilden scheint hier die strikte Handhabung bestimmter satztechnischer Regeln zu bedingen. So führt er die Stimmen fast ausschließlich paarweise oder im Dreierverbund, wobei die Motive zumeist konsequent entweder in Gegen-

oder aber Parallelbewegung zueinander gesetzt werden. Dem Hörer bietet sich so ein mit horizontalen und vertikalen Motivspiegelungen entwickeltes Geflecht axialsymmetrischer Beziehungen, eine Art akustisches Vexierbild.

Mauricio Kagel | *MM 51* (1976/1983)

1929/1930 komponierte Arnold Schönberg im Auftrag des Heinrichhofen's Verlags, der die Lichtspielhäuser mit Musik für Stummfilme belieferte, eine *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*. ‚Gebrauchsmusik‘ war Schönbergs Sache allerdings nicht, und so orientierte er sich dabei weder an einer filmischen Vorlage noch an einer konkreten Handlung. Stattdessen entstand eine musikalisch eigenständige Zwölftonkomposition, in der Art eines Psychogramms angelehnt an den im Untertitel *Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe* angedeuteten psychologischen Erlebnisprozess.

Mauricio Kagel knüpft mit *MM 51* ausdrücklich an Schönbergs Begleitmusik und die dort assoziierten Affekte an. Einen konkreten Film hatte auch Kagel nicht vor Augen, aber im Gegensatz zu seinem Vorgänger inszeniert er eine klischeehafte musikalische Darstellung von ‚Gefahr‘ und ‚Angst‘, um etablierte Filmmusik-Stereotype zu entblößen: „Ähnlich wie in Schoenbergs ‚Begleitmusik zu einer Lichtspiel-

Kommentar

szene““, so Kagel in der Partitur, „ist das Thema dieses Klavierstückes die Drohung von unausgesprochenen Gefahren und Ängsten. Aber im Gegensatz zu dem Orchesterwerk von Schoenberg [...] sind hier nur schablonenhafte Muster jener kommerziellen Musik verwendet, wie sie der Zuschauer aus Produktionen der Filmindustrie kennt.“ Dramaturgische Spannung erzeugt die Wechselwirkung zwischen dem Klavierspiel des Pianisten, einer fast ununterbrochenen Klangschicht alterierter Akkorde über einem rhythmisch unruhig artikulierten Bass, und dem zunächst gleichmäßig schlagenden Metronom. Im Verlauf des Stücks manipuliert der Pianist durch Neigen des Metronoms dessen beunruhigend gleichmäßige Pulsation, versetzt es so in unregelmäßiges Hinken und zeitweilig ganz in Stillstand – ein inszeniertes Spiel mit Zuständen von Bedrohung und Beruhigung, dessen Wirkung mit halb-szenischen Elementen wie einem „bösen, schurkenhaften Lachen“ und am Ende einem tiefen Seufzer des Pianisten intensiviert wird.

Von dem Klavierstück *MM 51* hat Kagel später zwei Filmfassungen gearbeitet. Während sich die erste auf das Abfilmen einer Aufführung von Aloys Kontarsky als Pianist und Darsteller beschränkt, verwendet Kagel in der (heute vorgeführten) zweiten Filmfassung zusätzlich eine von ihm gekürzte Version von F. W. Murnaus Stummfilm *Nosferatu*, die er – als Film im Film – auf einer dem klavierspielenden Kontarsky gegenüber aufgestellten Leinwand ablaufen lässt. Die unheimliche Vampir-Geschichte

und die Bessenheit, mit der in *Nosferatu* die Horrorbilder komponiert wurden, entsprächen, so Kagel, der Ästhetik und Atmosphäre seiner Musik in *MM 51*. Aus der zweiten Hälfte des Stummfilms habe er deshalb jene Szenen aneinander montiert, in denen „die dramatische Wirkung der Geschichte in Verbindung mit der Musik, wenn nicht gesteigert, so doch zumindest ungeschmälert bleiben konnte.“ Kagels Filmfassung nähert sich hinsichtlich der Einstellungslängen, -größen und -perspektiven dem Stummfilm an, so dass die beiden Filmebenen geschickt ineinander verschachtelt werden. Das Phänomen des Films im Film bedingt so eine wechselseitig veränderte Wahrnehmung sowohl des Stummfilms als auch des ihn ‚begleitenden‘ Klavierstücks.

Harrison Birtwistle | *Secret Theatre* (1984)

Birtwistles Musik tendiert – auch dann, wenn sie nicht als Musiktheater oder Oper, sondern wie *Secret Theatre* instrumental konzipiert ist – zu theatralischen Elementen. Vereinzelt wurde sein Schaffen deshalb auch als ‚instrumentales Theater‘ beschrieben, damit allzu leicht in Zusammenhang gebracht mit dem vor allem von Mauricio Kagel seit Beginn der 1960er-Jahre verfolgten Konzept eines instrumentalen Theaters. Mit Kagels Vorstellung, „das Spiel der Instrumentalisten mit einer schauspielerischen Handlung eins werden zu lassen“ (Kagel), hat Birtwistles

Kommentar

Secret Theatre jedoch wenig gemeinsam. Da vor allem schauspielerische Aspekte unreflektiert bleiben, ist die Art des instrumentalen Theaters hier eine andere, Birtwistle selber beschreibt sie als ein „instrumentales Rollenspiel“.

Der Titel, dem Gedicht *Secret Theatre* von Robert Graves entnommen, verweist auf ein in seinen inneren Gesetzmäßigkeiten undurchsichtiges ‚musikalisches Drama‘. Entsprechend werden die Instrumentalisten, die Akteure dieses ‚geheimen Theaters‘, in der Partitur als *dramatis personae* vorgestellt. Grundlage des ihnen auferlegten Rollenspiels ist ihre dichotome Aufteilung in ein konventionell vor dem Dirigenten sitzendes Hauptensemble, das so genannte ‚Continuum‘, und eine Gruppe links dahinter stehender Musiker, den ‚Cantus‘. Continuum und Cantus repräsentieren nicht nur zwei verschiedene musikalische Sphären, sondern sind zudem variabel besetzt, d. h. Musiker mit tragbaren Instrumenten wechseln im Verlauf des Stückes zwischen diesen Positionen, tauschen damit auch ihre musikalischen Rollen untereinander aus. Birtwistles Vorliebe für ein Denken in voneinander unabhängigen musikalischen Schichten kommt hier exemplarisch zum Ausdruck. Besonders am Anfang erscheinen Cantus und Continuum als zwei separate, simultan ablaufende Artikulationsformen verschiedenen musikalischen Materials. Während der Cantus, am Anfang nur durch die Flöte vertreten, zunächst melodisches, linear sich entfaltendes Material exponiert, liegen dem Continuum kurze

und zyklisch wiederholte Ostinati zugrunde. Im weiteren Verlauf treten Oboe und Klarinette zur Flöte im Cantus hinzu, später sind es dann auch Trompete, Horn und die beiden Violinen, wobei einzelne Instrumente zwischenzeitlich den Cantus verlassen und sich in das Continuum einreihen. Das ‚musikalische Drama‘ ergibt sich aus der Mobilität zwischen Cantus und Continuum, dem Wechselspiel der musikalischen Rollen und dem sich zwischen klarer Gegenüberstellung und Momenten der Annäherung wandelnden Verhältnis der Gruppen zueinander. So hat der über weite Strecken unisono geführte, teils durch heterophone Umspielung der Stimmen geprägte Cantus nicht durchgängig die melodische Vorherrschaft. Hin und wieder ergreifen einzelne Instrumente des Continuum die Chance, an den Melodien des Cantus teilzunehmen oder eigene Kantilenen zu entwickeln. Birtwistle hat *Secret Theatre* jüngst noch einmal überarbeitet, die Musikfabrik bringt heute die revidierte Partitur erstmalig zur Aufführung.

Andreas Günther

Harrison Birtwistle



Geboren 1934 in Accrington in Nordengland. 1952 Stipendium des Royal Manchester College of Music, dort Ausbildung als Klarinettist bei Frederick Thurston und Kompositionsstudium bei Richard Hall bis 1955. 1954 Gründung der New Music Manchester Group zusammen mit Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, John Ogdon und Elgar Howarth. Einjähriges Klarinettenstudium an der Royal Academy of Music in London. 1962 bis 1965 Dozent an der Cranborne Chase School in Dorset bei Salisbury. 1966 Harkness-Stipendium und zweijähriger USA-Aufenthalt, dort Gastdozent an der Musik-

fakultät der Princeton University. Seit 1970 regelmäßige Zusammenarbeit mit der London Sinfonietta. Von 1976 bis 1988 musikalischer Direktor des National Theatre in London. 1995 bis 2001 Professor am King's College of Music in London. Aufführungen seiner Werke u. a. bei den BBC Proms, den Salzburger Festspielen, beim Holland Festival, den Wittener Tagen für neue Kammermusik, der Ruhr-Triennale, im Londoner South Bank Centre und im Konzerthaus Wien. 2004 Composer in Residence beim Lucerne Festival. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter der Grawemeyer Award 1986, der Ernst von Siemens Musikpreis 1995 und der British Companion of Honour 2001. 1986 Ernennung zum Chevalier des Arts et Lettres. Zurzeit als Director of Composition am Royal College of Music in London.

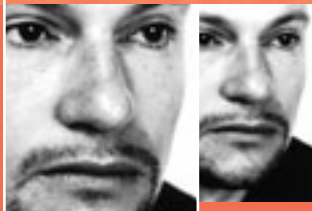
Mauricio Kagel



Geboren 1931 in Buenos Aires in einer künstlerisch interessierten Familie mit deutschen, jüdischen und russischen Wurzeln. Studierte Musiktheorie, Gesang, Dirigieren, Klavier, Cello und Orgel bei privaten Lehrern. Philosophie- und Literaturstudium in Buenos Aires. Ab 1955 als Assistent von Erich Kleiber am Teatro Colón. 1957 als DAAD-Stipendiat Reise nach Deutschland und Übersiedlung nach Köln (seit 1980 deutsche Staatsbürgerschaft). Arbeit im Studio für Elektronische Musik des WDR. 1958 erste Teilnahme an den Darmstädter Sommerkursen, dort 1960–66 und 1972–76 Vorträge. 1964 Gastpro-

fessor an der State University in Buffalo; 1967 Gastdozent an der Film- und Fernsehakademie Berlin. 1969 Ernennung zum Leiter des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikschule Köln und zum Leiter der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975). 1974 bis 1997 Professur für Neues Musiktheater an der Kölner Musikhochschule. Zahlreiche ihm gewidmete Festivals und Retrospektiven in Europa, Kanada, den USA und Japan; Composer in Residence in der Kölner Philharmonie (1989), beim Tanglewood Music Festival (1998). Zahlreiche Auszeichnungen, u. a. Koussevitzky-Preis (1965), Adolf-Grimme-Preis (1970 und 1971), Karl-Sczuka-Preis (1980), Erasmus-Preis, Ordre des Arts et des Lettres und Bundesverdienstorden erster Klasse (1998), Prix Maurice Ravel (1999) sowie Ernst von Siemens Musikpreis (2000).

David Sawer



Ensemble, die Sinfonia 21. Kompositionsaufträge u. a. des Michael Vyner Trust für die London Sinfonietta, des Matrix Ensemble, die English National Opera. Seit 2002 dreijährige Zusammenarbeit mit der Sinfonia 21 als Composer in Residence.

Geboren 1961 in Stockport; Musikstudium an der University of York. DAAD-Stipendium für Studien bei Mauricio Kagel in Köln; weitere Studien in den USA mit einem Fulbright-Stipendium (1992). Es folgten ein Preis der Paul Hamlyn Foundation (1993) und ein Kompositionsstipendium der Arts Foundation. 1996/97 Composer-in-association des Bournemouth Symphony Orchestra. Uraufführungen seiner Werke u. a. durch das BBC Symphony Orchestra (*Trumpet Concerto*, 1995), das BBC National Orchestra of Wales (*The Greatest Happiness Principle*, 1997), das Asko

Anton Webern



Geboren 1883 in Wien. Erster Klavierunterricht bei der Mutter sowie ab 1895 in Klagenfurt. 1902 bis 1906 Studium der Musikwissenschaft in Wien v. a. bei Guido Adler, Promotion mit der Edition von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* (2. Teil 1555). 1906 Tod der Mutter. 1904 bis 1908 Kompositionsschüler von Arnold Schönberg. 1908 Uraufführung seiner *Passacaglia* für Orchester op. 1 in Wien. Militärdienst 1915 bis 1917; zwischen 1908 und 1920 zahlreiche Engagements als Kapellmeister und Korrepetitor in Bad Ischl, Wien, Teplitz, Danzig, Stettin und Prag; 1918–1921 „Vortrags-

meister“ in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. Ab 1920 in Wien tätig als Dirigent und Pädagoge, 1921 Leiter des Wiener Schubert-Bundes, 1921–26 beim Mödlinger Männergesangsverein. Dirigent der Arbeiter-Sinfoniekonzerte von 1922 bis 1934. Festigung des internationalen Rufs u. a. durch Uraufführungs-Dirigate in Donaueschingen 1924. 1925–31 als Lehrer am Wiener Israelitischen Blindeninstitut. Auszeichnungen 1924 mit dem Großen Musikpreis der Stadt und 1931 der Gemeinde Wien. 1934 Verlust seiner Anstellungen, Sicherung des Lebensunterhalts durch Privatunterricht. Ab 1939 Tätigkeit für die Universal Edition Wien. Im Februar 1945 Flucht mit seiner Frau nach Mittersill im Salzburgischen, wo er im September von einem US-Soldaten versehentlich erschossen wird.

Stefan Asbury



Stipendiat der Oxford University, des Royal College of Music und des Tanglewood Music Center. Leiter des portugiesischen Remix Ensemble Casa da Música Porto. Seit 1995 Dozent am Tanglewood Music Center, dort 1999–2002 Associate Director of New Music Activities. Zusammenarbeit u. a. mit Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien, Asko Ensemble, Radio Symphonieorchester Wien und den Klangkörpern von BBC, SWR, NDR und WDR. 2002 mit der musikFabrik Gast bei den Berliner Festwochen. 2003 Eröffnung des Filmmusik-Festivals des Nederlands Filmmu-

seum Amsterdam mit dem Asko Ensemble und des Ether Festivals mit der London Sinfonietta. Aufführungen von Wolfgang Rihms *Jagden und Formen* mit dem Klangforum Wien (bei Wien Modern) sowie mit dem Ensemble Modern. Zusammenarbeit mit der Opéra National de Lyon, dem Niederländischen Tanztheater und der Opera North. 1994 BMW-Musiktheater-Preis für die Uraufführung von Robert Zuidams *Freeze* (Münchener Biennale und Holland Festival). 2004 Uraufführung von J. M. Staud's *Berenice* bei der Münchener Biennale und Aufführung bei den Berliner Festwochen. Auszeichnung mit dem Choc du Monde de la Musique für die Einspielung von Werken Jonathan Harveys mit dem Ensemble Intercontemporain; weitere Aufnahmen mit Werken von Isang Yun, Elliott Carter, Philip Cashain, Gérard Grisey und Rebecca Saunders.

5 Wochen taz für 12,50 €



Vorname | Nachname

Straße | Hausnr

PLZ | Ort

Vorwahl | Telefonnummer

E-Mail

Geldinstitut

BLZ | Kontonr

Datum | Unterschrift

221

taz-Aboabteilung | PF 61 02 29 | 10923 Berlin
abo@taz.de | www.taz.de
T (030) 25902590 | F (030) 25902680

 die tageszeitung

Saison 2004 | 2005

musikFabrik im WDR



Konzert 5

Konzert 6

Saison 2004 | 2005



**Sonntag | 19. September
2004 | 20 Uhr**

Brian Ferneyhough | *Shadowtime, VI: Seven „Tableaux vivants“ Representing the Angel of History as Melancholia (2003)* | für Ensemble und Sprecher

Joël-François Durand | *Ombre/ Miroir (2004)* | für Flöte solo und Ensemble | Uraufführung | Kompositionsauftrag der musikFabrik und der Kunststiftung NRW

Enno Poppe | *Öl (2001/2004)* für großes Ensemble | Neufassung von 2004

Ian Willcock | *Grave (1999)* für Kammerensemble | Kompositionsauftrag der musikFabrik

Helen Bledsoe | Flöte
Omar Ebrahim | Sprecher
musikFabrik | Ensemble für Neue Musik
James Wood | Dirigent

**Sonntag | 24. Oktober
2004 | 20 Uhr**

Heiner Goebbels | *Red Run (1988/91)* | 9 songs for 11 instruments

Mauricio Kagel | *Orchestrion~ Straat (1995/96)* | für Kammerensemble

Heiner Goebbels | *Herakles 2 (1992)* | für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler nach Heiner Müller

Louis Andriessen | *De Hel (2004)* | für Ensemble und Stimme | Uraufführung | Kompositionsauftrag von musikFabrik, Kunststiftung NRW und Present Music

Cristina Zavalloni | Stimme
musikFabrik | Ensemble für Neue Musik
Reinbert de Leeuw | Dirigent

Konzert 7

Konzert 8

Konzert 9

Saison 2004 | 2005



**Freitag | 18. März 2005 |
20 Uhr**

**Michael Gordon, Julia Wolfe,
David Lang | *Shelter*
(2004/2005) |** Uraufführung |
Kompositionsauftrag der
musikFabrik, der Kunststiftung
NRW und der Brooklyn
Academy of Music

musikFabrik | Ensemble
für Neue Musik
Bradley Lubman | Dirigent

**Sonntag | 3. April 2005 |
20 Uhr**

**Salvatore Sciarrino | *Introdu-
zione all'oscuro* (1981)**
für 12 Instrumente

Iannis Xenakis | *Jalons* (1986)
für 15 Musiker

**Beat Furrer | *Neues Werk*
(2004/2005) |** Uraufführung |
Kompositionsauftrag der
musikFabrik und der Kunst-
stiftung NRW

musikFabrik | Ensemble
für Neue Musik
Beat Furrer | Dirigent

**Sonntag | 22. Mai 2005 |
20 Uhr**

Simon Holt | *Lilith* (1990)
für Kammerensemble

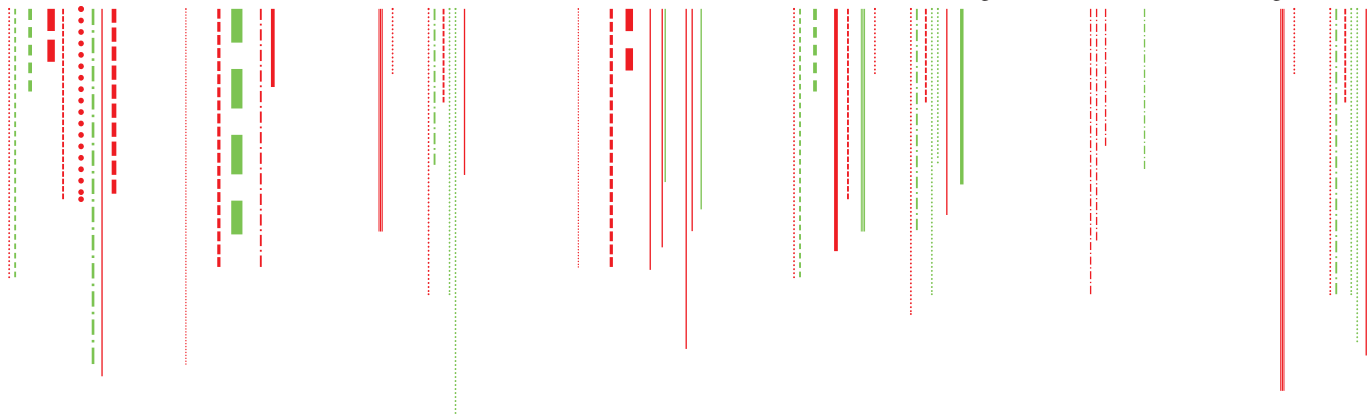
**Magnus Lindberg | *Joy*
(1989/90) |** für Orchester

**Unsuik Chin | *Neues Werk*
(2004/2005) |** für 2 Soprane,
Countertenor, Saxophon und
Ensemble | Deutsche Erstauf-
führung | Gemeinsamer Kom-
positionsauftrag von London
Sinfonietta, Ensemble Inter-
contemporain, Los Angeles
New Music Group, St. Pölten
Musik-Festival, musikFabrik
und Kunststiftung NRW

Anu Komsu | Sopran
Piia Komsu | Sopran
David Cordier | Countertenor
N.N. | Saxophon
musikFabrik | Ensemble
für Neue Musik
Stefan Asbury | Dirigent

KUNSTSTIFTUNG NRW

Roßstrasse 133 | 40476 Düsseldorf | Tel.: 0211-6 50 40 70 | Fax: 0211-6 50 40 777 | info@KunststiftungNRW.de | www.KunststiftungNRW.de



Kunstförderung im internationalen Kontext:
Bildende Kunst, Medienkunst, Musik, Theater, Tanz, Literatur in und aus Nordrhein-Westfalen | Projekte, Preise, Stipendien, Ankäufe, Initiativen

musikFabrik | Ensemble für Neue Musik

Executive Director | Thomas Oesterdiekhoff
Maarweg 149–161 | 50825 Köln
Postfach 450745 | 50882 Köln

Fon +49 221 71947194-0
Fax +49 221 71947194-7

musikFabrik@musikFabriknrw.de
www.musikFabriknrw.de

Projekt-Management | Lukas Hellermann

Redaktion & Texte | Andreas Günther

Konzeption & Gestaltung |
www.viertel.com

Bildrechte | Alle Bilder © Klaus Rudolph,
außer: Standbild aus *MM 51* (Film-
fassung) © UNIVERSAL EDITION AG,
Wien; Harrison Birtwistle © Hanya Chlala,
Arena PAL; David Sawer © Spiros Politis;
Anton Webern © UNIVERSAL EDITION AG,
Wien

Mit freundlicher Unterstützung des
Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur
und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen.



Alle Konzerte der Reihe „musik-
Fabrik im WDR“ sind Produktionen
der musikFabrik in Zusammen-
arbeit mit WDR 3, KölnMusik und
der Kunststiftung NRW.

Veranstaltungsort

WDR Funkhaus Wallrafplatz
Klaus-von-Bismarck-Saal
50600 Köln

Veranstaltungsbeginn

jeweils 20 Uhr

Vorverkauf

Um Wartezeiten an der Abendkasse
zu vermeiden, nutzen Sie die Mög-
lichkeit, Ihre Karten bequem und
sicher bei KölnTicket über das Inter-
net zu bestellen: www.KoelnTicket.de
Hotline: 0221-2801 oder 01805-2801

Eintrittspreise

Einzelpreis: 15 € | ermäßigt 7,50 €
Konzerte 5–9 im Abonnement:
60 € (statt 75 €) |
ermäßigt 30 € (statt 37,50 €)
keine Vorverkaufsgebühren

Ihre Eintrittskarte ist vier Stunden vor
Konzertbeginn und für Ihre Heimfahrt
Fahrausweis im VRS (2. Klasse).

Ermäßigung für Schüler, Studenten,
Wehr- und Zivildienstleistende,
Familien-Pass-Inhaber, Schwerbehin-
derte mit Ausweis, Senioren und
Kinder, Rollstuhlfahrer und Begleiter.

