

Konzert 36

Geräusch & Gesang

Enno Poppe | *Knabenträume* (1995)

Carola Bauckholt | *Schlammflocke* (2010)
Uraufführung

Carola Bauckholt | *Geräusche* (1992)

György Kurtág | *Anna Achmatova: Četyre stychotvorenija op. 41* (1997–2008)
Deutsche Erstaufführung

Sopran Natalia Zagorinskaia

musikFabrik

Flöte Helen Bledsoe
Oboe Peter Veale
Klarinette Carl Rosman
Klarinette Nándor Götz
Fagott Alban Wesly

Horn Christine Chapman
Horn Gesa Johannis
Trompete Marco Blaauw
Trompete Ales Klancar
Trompete Markus Schwind
Posaune Bruce Collings
Posaune Chris Houlding
Tuba Melvyn Poore

Harfe Ernestine Stoop
Cimbalom Luigi Gaggero
Klavier, Celesta Ulrich Löffler
Pianino Benjamin Kobler
Schlagzeug Dirk Rothbrust
Schlagzeug Thomas Meixner
Schlagzeug Rie Watanabe
Schlagzeug Norbert Krämer

Violine Juditha Haeberlin
Violine Hannah Weirich
Violine Tinta Schmidt von Altenstadt
Viola Axel Porath
Violoncello Dirk Wietheger
Kontrabass Michael Tiepold

Dirigent Enno Poppe

Geräusch & Gesang

Enno Poppe | *Knabenträume* (1995)

für Ensemble

- I.
- II.
- III.

Carola Bauckholt | *Schlammflocke* (2010)

für Ensemble

Uraufführung | Kompositionsauftrag von
Kunststiftung NRW und musikFabrik

Pause

Carola Bauckholt | *Geräusche* (1992)

für zwei Spieler

György Kurtág | *Anna Achmatova: Četyre stychotvorenija* (Anna Achmatowa: *Vier Gedichte*) op. 41 (1997–2008)

für Sopran und Kammerensemble

- I. Puškin (Puschkin)
 - II. Aleksandru Bloku (Für Alexander Blok)
 - III. Plač-Pričitanie (Klagelied)
 - IV. Voronež (Woronesch)
- Deutsche Erstaufführung

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

György Kurtág | *Anna Achmatova: Četyre stychotvorenija op. 41*

I. Puškin (Puschkin)

Wer weiß, was Ruhm ist!
Zu welchem Preis hat er das Recht erkauf't,
die Möglichkeit oder das wonnige Glück,
über alles weise und gewitzt
zu scherzen, rätselhaft zu schweigen
und einen Fuß Füßchen zu nennen?

II. Aleksandru Bloku (Für Alexander Blok)

Ich kam zum Dichter auf Besuch.
Genau am Mittag. Sonntag.
Stille in dem geräumigen Zimmer
und jenseits der Fenster eisige Kälte.

Und eine himbeerrote Sonne
über zottigem graublauen Rauch ...
Wie der wortkarge Hausherr
mich eindringlich musterte!

Er hatte Augen,
wie keiner sie vergessen kann;
ich sollte besser auf der Hut sein
und gar nicht diesem Blick begegnen.

Doch unvergesslich das Gespräch,
der rauchige Mittag, Sonntag
in dem grauen, hohen Haus
an den Meerestoren der Newa.

III. Plač-Príčítanie (Klagelied)

Heute ist der Tag der Muttergottes von Smolensk,
tiefblauer Weihrauch breitet sich über das Gras,
und der Gesang der Seelenmesse klingt nun
nicht mehr traurig, sondern licht und klar.
Und rosige kleine Witwen geleiten
ihre Knaben und Mädchen zum Friedhof,
damit sie die Gräber der Väter sehen,
doch der Friedhof, ein Nachtigallenhain,
ist im hellen Schein der Sonne erstarrt.
Wir haben der Schutzheiligen von Smolensk,
wir haben der heiligen Gottesmutter
in unseren Händen in einem silbernen Sarg
unsere Sonne gebracht, die qualvoll erlosch –
Alexander, den reinen Schwan.

IV. Voronež (Woronesch)

Die ganze Stadt liegt im Eis erstarrt.
Wie unter Glas Bäume, Mauern, Schnee.
Durch Kristalle gehe ich bang meinen Weg.
So unsterblich ist die Fahrt der bunten Schlitten.
Und über Woroneschs Peter thronen Krähen
und Pappeln und eine blassgrüne Kuppel,
schemenhaft, glanzlos, im Sonnenstaub.
Und ein Echo der Schlacht auf dem Schnepfenfeld
weht von den Hügeln des mächtigen, siegreichen Landes.
Und über uns die Pappeln, erhobenen Pokalen gleich,
beginnen unversehens heftiger zu klingen,
als feierten sie unsere Freude
auf einem Hochzeitsfest mit tausend Gästen.

Doch im Zimmer des verfemten Dichters
halten Furcht und Muse Wacht im Wechsel.
Und die Nacht kommt,
die keinen Sonnenaufgang kennt.

Deutsch: Gudrun Meier

Kommentar

Carola Bauckholt | *Geräusche (1992)* und *Schlammflocke (2010)*

Jahrhundertlang war die Musik ausgerichtet auf das Schöne. Sie zelebrierte den fein gearbeiteten, den ästhetischen Idealen ihrer Zeit entsprechenden Schönklang. Das Geräusch hingegen fand nur in Ausnahmefällen Beachtung, etwa wenn es bestimmten dramaturgischen Zwecken diene. In aller Regel aber machte sich die Musik nichts aus den banalen Geräuschen und Schallereignissen des Alltags; sie blieben eine allenfalls marginale Erscheinung, ein Einsprengsel aus einer kunstfernen Sphäre. Das sollte sich im 20. Jahrhundert ändern. „Beethoven und Wagner haben unser Gemüt und unsere Nerven jahrelang aufs Äußerste gereizt“, schrieb Luigi Russolo 1913 in seinem futuristischen Manifest *L'arte dei rumori* (Die Kunst der Geräusche). „Jetzt aber sind wir ihrer überdrüssig und erfreuen uns stärker an geschickt kombinierten Geräuschen von Straßenbahnen, Vergasermotoren, Wagen und kreischenden Menschenmengen als beispielsweise am wiederholten Hören der ‚Eroica‘ oder der ‚Pastorale‘“. Was Russolo propagierte und die Futuristen mit ihrem außergewöhnlichen Instrumentarium zu realisieren versuchten – den Einbezug des Geräuschs in die Musik – entsprach der avantgardistischen Forderung, Kunst- und Lebenspraxis zusammenzuführen und so die hehre Musik von ihrem Sockel zu holen.

Etwas davon schwingt auch in der Musik der in Köln lebenden und arbeitenden Komponistin Carola Bauckholt mit – freilich nicht mit der

poltrig-provokanten Attitüde, wie sie einst die Futuristen an den Tag legten. Aber auch für Bauckholt ist die Idee zentral, sich das alltägliche akustische Lebensumfeld musikalisch anzueignen, Klangphänomene und Geräusche des Alltags als Inspirationsquelle zu nutzen. In vielen ihrer Werke, deren Titel meist einen konkreten, im Stück behandelten Gegenstand oder eine bestimmte Situation beschreiben, nimmt der kompositorische Prozess seinen Ausgang in solchen geräuschhaften Ereignissen und Klangphänomenen des Alltags oder aus der Natur. Bestimmte Klänge „sprechen sie eben an“, wie sie sagt, und drängen sich ihr als Quelle für neues, unverbrauchtes musikalisches Material auf, das sich nicht nur von der traditionellen Musiksprache absetzt, sondern eben auch vom zumindest teilweise bereits angestaubten Klangrepertoire der Neuen Musik. Diese Skepsis gegenüber dem Hergebrachten ließ sie anfangs, bis etwa zum Beginn der 1980er-Jahre, auch exotische Instrumente verwenden. Doch bald gelangte Bauckholt zu der Erkenntnis, dass sich ihre Vorstellungen durchaus auch mit erweiterten, alternativen Spieltechniken des herkömmlichen Instrumentariums verwirklichen ließen. So „baut“ sie Geräusche mit instrumentalen Mitteln nach, imitiert und transformiert sie, um sie in einen musikalischen Kontext zu stellen. Ihre Musik habe deshalb, sagt Bauckholt, einen „Übersetzungscharakter“. Darin unterscheidet sich ihre Vorgehensweise von der *Musique concrète* und deren elektronischen Zuspielungen konkreter

Kommentar

Klänge, auch wenn Geräusche und Klänge in Bauckholts Werken oft genug ihren zeichenhaften Charakter – im Sinne einer *Musique concrète* – bewahren.

Das kleine Stück *Geräusche* entstand 1992 anlässlich des Todes von John Cage als Auftragsarbeit für DeutschlandRadio Köln. Cages Wirken, das zumal in Köln besondere Faszination ausübte, hat hier unmittelbar seine Spuren hinterlassen. Anders als in ihren jüngeren Kompositionen verwendet Bauckholt hier keinerlei klassisches Instrumentarium, sondern ausschließlich alltägliche Gebrauchsgegenstände, die von zwei an einem Tisch sitzenden Spielern bedient und zum Klingen gebracht werden. *Geräusche* behandelt, sagt Bauckholt, die „Dinge an sich“. Sie manifestieren sich hier in Geräuschen aus dem Alltag, die für gewöhnlich nicht dem Kontext artifizierlicher Musik nahestehen, erzeugt etwa durch ein über einen Glasrand fahrendes Sägemesser, durch Zusammendrücken eines Shampoobehälters oder durch einen aufgerissenen Klettverschluss. „Es ist das bisher radikalste meiner Stücke“, schrieb Bauckholt 1992 in die Partitur. „Hier sind die Geräusche roh belassen und nur zu Akkorden zusammengefügt.“ Ihre Nähe zu Cage vermitteln die *Geräusche* vor allem durch das subtile Auskosten des Gegensatzes zwischen Klang und Nicht-Klang, zwischen Geräusch und Stille, aber auch durch den Umstand, dass Bauckholt sich als Autorin, als komponierende Gestalterin des Klangs, sehr weitgehend zurückhielt.

Um Geräusche und Klänge ganz anderer Art dreht sich die Ensemblekomposition *Schlammflocke*, geschrieben 2010 für die musikFabrik. Eine Schlammflocke, bestehend aus lebenden und toten Mikroorganismen sowie einigen anorganischen Anteilen, ist gewissermaßen das „Herzstück“ im Prozess der biologischen Reinigung in einer Kläranlage. Doch der Titel führt in die Irre, will man aus ihm allzu konkrete Rückschlüsse auf die Musik an sich ziehen. Er bezeichnet weniger etwas, das der Musik eigen ist, als dass er auf eine grundsätzliche Zielsetzung von Bauckholts Komponieren hindeutet: die, wie Bauckholt sagt, „Reinigung unserer Wahrnehmung“. Dennoch stellt dieser Titel einen Bezug zu lebendigen Organismen, zu Lebewesen her, der Bauckholt für das neue Ensemblewerk *Schlammflocke* wichtig ist. Denn schon wie im Vokalsextrakt *Instinkt* (2008), in dem sie Laute von Hunden, Walen und Vögeln „imitierte“, leitet sich auch in *Schlammflocke* der Großteil der musikalischen Strukturen von Tiergeräuschen her.

Fasziniert z.B. von den Gesängen der Gibbons, verschiedenen Vogelrufen, Geräuschen des Kuhfroschs oder der Lachmöwe, fand Bauckholt auf CDs ein ganzes Kompendium solcher Tiergeräusche, die sie in einem ersten Schritt der Komposition systematisch in eine musikalische Notation transkribierte, um so Material für einen größeren musikalischen Zusammenhang zu gewinnen. Die Notation des Werks liefert den Musikern aber nur ein Gerippe an Informationen über Rhythmus und

Kommentar

Tonhöhe; die genaue klangfarblichen Ausgestaltung hingegen erprobte Bauckholt dann in einem zweiten Schritt mit den Musikern anhand der Aufnahmen. Da schnell klar war, dass sich die Komplexität der Tiergeräusche kaum über eine bis ins letzte Detail fixierte Notation und damit einer starr am Notentext orientierten Spielweise wiedergeben ließe, streute Bauckholt in den einzelnen Stimmen immer wieder zu improvisierende Passagen ein. Tonhöhen, rhythmische Modelle und Dauern geben hier den Musikern, die sich dem gewünschten Klangbild improvisierend, aber aus einer vorab präzise entwickelten Vorstellung heraus annähern, nur eine grobe Richtung vor.

Bei alledem geht es Bauckholt nicht in erster Linie um eine dokumentarisch-genaue, realistische „Abbildung“ der Tiergeräusche. Entscheidend sind für sie deren musikalischen Qualitäten und ihr Potential, beim Hörer weite Assoziationsräume zu öffnen. So kann man das Werk wie eine große Landschaft, ja wie ein inneres, in der Tiefe gestaffeltes Landschaftsbild auffassen, durch das sich der Hörer bewegt, dabei verschiedene akustische Situationen und imaginäre Orte durchschreitend. Zuweilen scheinen sich diese Orte sogar geographisch zu konkretisieren, wenn die Musik fast klangmalerisch die klirrende Kälte und Starre des Eises der Polarregionen andeutet.

Enno Poppe | *Knabenträume* (1995)

Mit Geräuschhaftem bestimmte Assoziationen beim Hörer auszulösen, ist auch eine der Ideen in Enno Poppes Ensemblewerk *Knabenträume*. Neben herkömmlichen Instrumenten kommen hier Klang- und Geräuscherzeuger zum Einsatz, die Erinnerungen an die Kindheit und an die ersten spielerischen musikalischen „Experimente“ wachrufen. So hat jeder Musiker, bis auf die Klarinette, auch eine Sopranblockflöte, dazu gesellen sich Melodica, Almglocke, Kinderrassel, Schreckschusspistole, Mundharmonika, quietschendes Säuglingsspielzeug, diverses Aufziehspielzeug und auch ein Rasierapparat. Vor allem im zweiten und noch stärker im dritten Satz bestimmen diese Instrumente mehr und mehr das Klangbild.

Poppes *Knabenträume* – ursprünglich neben dem abgeschlossenen, dann aber zurückgezogenen *Familien-Bild/Klavierkonzert* als zweites Stück einer um (früh-)kindliche und pubertäre Formen von Kreativität kreisenden Trilogie geplant – sind jedoch weit davon entfernt, nur vordergründig Kindhaftes zu illustrieren. Vielmehr komponiert Poppe einen schroffen Gegensatz zwischen der vermeintlich naiven Klangwelt der Kinderinstrumente und Spielzeuge auf der einen und einer beinahe überbordenden musikalischen Komplexität auf der anderen Seite. Besonders im ersten, von vielen kleinen, fragmentiert wirkenden Partikeln wie Tonpunkten oder -gruppierungen geprägten Satz ist diese Komplexität spür-

Kommentar

bar. Gleich zu Beginn exponiert Poppe eine Art „Thema“, bestehend aus den neun Elementen Trommelschlag, Streicherakkord, Klarinettenon, „Pizzikatowolke“, hoher Bläserakkord, Tempelblockschlag, hohes Streicher-„Gettato“ („hingeschmissen“), Triangelklang und Pause.

Mit Hilfe des Computers entwarf Poppe vorab mehrere Prozesse, die nun gleichzeitig dem gesamten musikalischen Verlauf zugrundeliegen, ja diesen steuern, indem sie die neun „thematischen“ Grundelemente, aus denen der gesamte Satz aufgebaut ist, verschiedenartig kombinieren, ausdifferenzieren oder auch einander annähern. Im bewegteren, fließenderen zweiten Satz treten vermehrt lineare Strukturen in den Vordergrund. Poppe komponiert ihn als eine groß angelegte Steigerung, deren Energie jedoch mit den – bewusst etwas albern anmutenden – Schüssen der Schreckschusspistole im wahrsten Sinne des Wortes verpufft. Die Ernsthaftigkeit und Kohärenz der musikalischen Struktur erscheint schon hier in Frage gestellt – ein Prozess, der dann im dritten und längsten Satz weiter um sich greift, wenn die Blockflötenklänge mehr und mehr den musikalischen Satz „übernehmen“ und die strukturelle Dichte des Werks aushöhlen.

György Kurtág | Anna Achmatova: Četyre stychotvorenija op. 41 (1997–2008)

György Kurtág hat in seinen Vokalwerken viele verschiedene Sprachen vertont: natürlich seine Muttersprache, das Ungarische, aber auch eng-

lische, deutsche, französische, rumänische, altgriechische und lateinische Texte. Eine ganz besondere Rolle kommt dem Russischen zu. Während des Sozialismus zählte Russisch zwar zu den Pflichtfächern in der Schule, doch Kurtágs Begeisterung für die Sprache und die russische Literatur sollte sich erst sehr viel später, in den 1970er Jahren, herausbilden. Maßgeblich dafür war auch seine Bekanntschaft mit der russischen Dichterin Rimma Dalos. Sie löste einen wahren Schaffensschub aus und brachte gleich mehrere Vertonungen russischer Texte mit sich, darunter die 1975/80 entstandenen *Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trusova* auf 21 Gedichte von Rimma Dalos, mit denen Kurtág erstmals breitere internationale Anerkennung fand, sowie – ebenfalls auf Gedichte von Dalos – die *Szenen aus einem Roman* (1981/82) und *Requiem für einen Freund* (1986/87). Die russische Sprache schien Kurtág, der in dieser Zeit Dostojewski im Original und viel russische Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts las, besonders geeignet, bestimmte Ausdrucksbereiche zu erschließen, vor allem dort, wo es um die Abgründe des Lebens, um Leid und Tod geht. „Allmählich wurde das Russische für mich“, schrieb er 1993 einmal in einer Werkeinführung zu den *Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trusova*, „je mehr ich mich in die Gedankenwelt seiner Literatur vertiefte, zu einem geheimen Bereich der Erfahrung und beinahe zu einer Sakralsprache wie für Strawinskij das Lateinische“ 1979 vertonte Kurtág mit dem zweiten der sechs Stücke des *Omaggio* à

Kommentar

Luigi Nono für gemischten Chor erstmals auch Verse der russischen Dichterin Anna Achmatowa (1889–1966). Auf Gedichte von ihr griff er 1997 erneut zurück, als er den Liedzyklus *Anna Achmatova: Četyre stychotvorenija* für Sopran und Kammerensemble op. 41 begann. Der Natalia Zagorinskaia gewidmete Zyklus nahm jedoch erst 2008 seine endgültige Gestalt an und wurde im Januar vergangenen Jahres in der New Yorker Carnegie Hall uraufgeführt.

Gemein ist allen vier Liedern eine besonders enge Beziehung zwischen der Gesangsstimme und dem vertonten Text. Kurtágs Konzeption des Zyklus war zunächst ganz auf die Gestaltung der Sopranstimme ausgerichtet, die im Vergleich zu den früheren Vokalwerken schlichter gehalten ist, aber nichts an Ausdruckskraft eingebüßt hat. Erst später, in einem zweiten Schritt, fügte Kurtág ihr den Ensemblepart hinzu, der neben herkömmlichen Instrumenten auch Cymbalom, Celesta und Piano sowie ein um Sirenen und Windmaschine erweitertes Schlagwerk fordert und so charakteristische Klangfarben und Geräuscheffekte ermöglicht.

Alle vier von Kurtág vertonten Gedichte Achmatowas kreisen um russische Dichter und deren Schicksale. So zeichnet das erste Lied *Puškin* ein feinfühliges Portrait des russischen Dichters Alexander Puschkín (1799–1837). Die Erinnerung an einen sonntäglichen Besuch bei Alexander Blok (1880–1921) schildert das zweite Lied *Aleksandru Bloku*. Es soll

„graziös, gemütlich, mit Humor und Feingefühl, und ein wenig frech“ vorgetragen werden, um die besondere Atmosphäre und das in Achmatowas Gedicht nur dezent angedeutete erotische Knistern zwischen dem lyrischen Ich und dem Dichter zu vermitteln.

Mit Cymbalom, Violine und Kontrabass (später erweitert um Harfe, Piano und verschiedene Perkussionsinstrumente) wählte Kurtág für *Plač-Pričítanie* – wie bereits in den *Szenen aus einem Roman* – eine besonders charakteristische, volkstümlich anmutende Besetzung. Das Lied thematisiert das Begräbnis des Dichters Alexander Blok, musikalisch umgesetzt mit einem lethargisch klagenden, unsteten Gesang, dessen Seufzer auch vom Ensemble aufgegriffen werden. Im vierten und letzten Lied *Voronež* zeichnen Achmatowas Text und Kurtágs geräuschhafte, tonmalerische Musik ein Bild der trostlosen, von Eis überzogenen Stadt Woronesch, dem Verbannungsort des verfeimten, mehrfach verhafteten, später deportierten und unter ungeklärten Umständen verstorbenen Dichters Ossip Mandelstam (1891–1938), dem Achmatowa ihr eindringliches Gedicht widmete.

Andreas Günther

Carola Bauckholt



Geboren 1959 in Krefeld. Frühzeitiger Klavierunterricht. 1976 bis 1984 Mitarbeit am TAM (Theater am Marienplatz) in Krefeld. Nach dem Abitur Studium bei Mauricio Kagel an der Musikhochschule Köln (1978–1984). 1985 Gründung des Thürmchen Verlags mit ihrem späteren Mann, dem Cellisten und Komponisten Caspar Johannes Walter. 1991 Gründung des Thürmchen Ensembles. Sie erhielt mehrere Stipendien, u.a. das Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendium der Stadt Köln (1986), ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude Stuttgart (1990/91), ein Stipendium des Künstlerhofs Schreyahn in Niedersachsen (1992), ein Arbeits-

stipendium der Kunststiftung NRW (1995) und das Villa-Massimo-Stipendium in Rom (1997). 1993 Gewinn des Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbs in Dresden (mit *In gewohnter Umgebung II*). 1994 Förderpreis des internationalen Orchesterwettbewerbs der GEDOK sowie jeweils 2. Preise beim Stuttgarter Kompositionswettbewerb und beim Internationalen Kompositionswettbewerb Boswil. 1998 Künstlerinnenpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. 1996, 1997 und 2001 war sie bei den Weltmusiktagen in Kopenhagen, Seoul und Zürich vertreten. 2008 wurde sie vom Internationalen Theater Institut Deutschland für Music Theatre NOW ausgewählt. Im April 2010 Auszeichnung mit dem Deutschen Musikautorenpreis der GEMA in der Kategorie Experimentelle Musik.

György Kurtág



Geboren 1926 in Lugoj (Rumänien) und aufgewachsen in einer ungarischsprachigen, assimiliert jüdischen Familie. Ab 1940 Klavierstudium in Timișoara (Temeswar), daneben Theorie- und Kompositionsunterricht bei Max Eisikovits. Ab Herbst 1945 Studium der Fächer Klavier (Pál Kadosa), Kammermusik (Leó Weiner) und Komposition (Sándor Veress) an der Budapester Musikakademie. 1947 Heirat mit der Pianistin Mártá Kurtág (geb. Kinsker). 1948 ungarische Staatsbürgerschaft. 1949 Fortsetzung der Kompositionsstudien bei Pál Járđányi und Ferenc Farkas. 1951 Diplome für Klavier und Kammermusik, 1955 im Fach Komposition. 1957/58 Auf-

enthalt in Paris und Besuch der Kompositionsklasse Darius Milhauds und der Analyseurse Olivier Messiaens. 1958–63 Klavierbegleiter an der Béla-Bartók-Mittelschule für Musik und 1960–68 Korrepetitor an der Ungarischen Staatsphilharmonie. 1969 wurde er Professor an der Budapester Franz-Liszt-Musikakademie (Klavier und Kammermusik), wo er bis 1986 unterrichtete. Anschließend umfangreiche Aktivität als Kammermusiklehrer u.a. in Prussia Cove, Bern und beim Marlboro Festival). Mehrere Auszeichnungen, u.a. Kossuth-Preis (1973 und 1996), Bartók-Pásztory-Preis (1984), Österreichischer Staatspreis (1994) und Ernst von Siemens Musikpreis (1998). Seit 1987 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Akademie der Künste Berlin und seit 1999 des Ordens „Pour le mérite“.

Enno Poppe



Geboren 1969 in Hemer. Studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin u.a. bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth sowie Klangsynthese und algorithmische Komposition an der TU Berlin und bei Heinrich Taube am ZKM in Karlsruhe. Stipendien des Berliner Senats, der Märkischen Kulturkonferenz, der Wilfried-Steinbrenner-Stiftung und der Akademie Schloss Solitude. Neben dem Komponieren Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent, seit 1998 als musikalischer Leiter des ensemble mosaik. 2002–04 Lehrbeauftragter für Komposition an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. 2004 Dozent bei den Darmstädter Ferien-

kursen. Kompositionsaufträge u.a. von Ensemble Modern, Klangforum Wien, WDR, SWR, Berliner Festwochen, MaerzMusik, Donaueschinger Musiktage und Salzburger Festspiele. 2008 Uraufführung von *Arbeit Nahrung Wohnung* durch die musikFabrik bei der Münchener Biennale, weitere Aufführungen in Berlin, Madrid, Venedig, Wien, Stuttgart. 2009 Uraufführung von *Tiere sitzen nicht* durch die musikFabrik in Köln. Auszeichnungen: Boris-Blacher-Preis (1998), Kompositionspreis der Stadt Stuttgart (2001), Busoni-Preis der Berliner Akademie der Künste (2002), Förderpreise der Ernst von Siemens Musikstiftung (2001, 2002 und 2004), Schneider-Schott-Musikpreis (2005), Förderpreis Musik der Akademie der Künste Berlin (2006) und Kaske-Preis der Christoph-und-Stephan-Kaske-Stiftung. Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und Künste und der Bayerischen Akademie der Künste.

Natalia Zagorinskaia



Geboren in Moskau. Mit sieben Jahren Beginn des Klavierunterrichts an der zentralen Musikschule am Moskauer Konservatorium. Nach dem Abschluss des Studiums bei Vera Kudriavtseva am Tschaikowskij-Konservatorium wurde sie Solistin an der Moskauer Helikon Opera Company, wo sie seither in den meisten Produktionen mitwirkte. Tournéeen mit der Helikon Opera Company durch die USA, nach England, Deutschland, in die Schweiz, nach Dänemark, Frankreich, Spanien und in den Libanon. Zu ihren Rollen zählten zuletzt Emilia Marty in Janáčeks *Die Sache Makropulos*, Blanch in Poulencs *Dialogues des Carmélites*

und die Titelrolle in Dvořáks *Rusalka*. Auftritte in Konzerthallen u.a. in Los Angeles, Paris, Genf, Amsterdam und beim Edinburgh International Festival. Sie sang Partien in Strawinskij's *Les Noces*, Bergs *Lulu-Suite*, Castiglionis *Terzina*, Dallapiccolas *Tre Poemi* und *Commiato*, Carters *A Mirror on which to Dwell*, Barraqués *Chant après chant* und Boulez' *Improvisation sur Mallarme I/II*. Einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bilden die Werke György Kurtágs, mit Aufführungen von *Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trusova*, *Requiem für einen Freund*, *Szenen aus einem Roman* und der *Vier Capricios* op. 9. 2009 Uraufführung des ihr gewidmeten Zyklus *Anna Achmatowa: Četyre stychotvorenija (Anna Achmatowa: Vier Gedichte)* op. 41 von György Kurtág in der New Yorker Carnegie Hall.

musikFabrik

Internationales Solistenensemble für zeitgenössische Musik. Konzerte bei Festivals und Veranstaltern wie Biennale di Venezia, Festival d'automne à Paris, Wien Modern, Wiener Festwochen, Berliner Festspiele, Musica Strasbourg, UltraSchall Berlin, Brooklyn Academy of Music New York, Muziekgebouw Amsterdam, Rheingau Musik Festival, Huddersfield Contemporary Music Festival, Beethovenfest Bonn, Kölner Philharmonie, MusikTriennale Köln, Westdeutscher Rundfunk Köln, Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Philharmonie Essen, La Cité de la Musique Paris, Oper Bonn, Konzerthaus Dortmund und Concertgebouw Amsterdam. Zusammenarbeit mit international renommierten Künstlern wie Mauricio Kagel, Hans Zender, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Peter Eötvös, Nicolaus A. Huber, Louis Andriessen, Rebecca Saunders, Emmanuel Nunes, Stefan Asbury, Peter Rundel, Rupert Huber,

Kasper de Roo, James Wood, Diego Masson, Emilio Pomarico und Ilan Volkov. Neben der klassischen Moderne und zeitgenössischen Werken, darunter regelmäßig Kompositionsaufträge der musikFabrik, bilden die Auseinandersetzung mit modernen Kommunikationsformen sowie experimentelle und interdisziplinäre Projekte mit Live-Elektronik, Installationen, Tanz und Musiktheater einen Schwerpunkt. Zahlreiche Audioproduktionen für den Rundfunk und für CD-Veröffentlichungen. Seit der Saison 2003/04 Uraufführungen von Auftragswerken in Zusammenarbeit mit der Kunststiftung NRW in der Reihe „musikFabrik im WDR“. Die musikFabrik hat ihren Sitz in Köln und wird seit der Gründung 1990 vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt.



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



Samstag | 15. Januar 2011
20 Uhr

Exotique

Claude Vivier | *Paramirabo (1978)*
für Flöte, Violine, Violoncello und
Klavier

Francesco Filidei | *Puccini a Caccia*
(2006) | für Ensemble

Olivier Messiaen | *Cantéyodjayâ*
(1949) | für Klavier

Giacinto Scelsi | *Go Örvgo*
(um 1975) | für Stimme und
Trompete | Uraufführung

Dieter Mack | *Kammermusik V*
(2007) | für Ensemble
Uraufführung

NN | Stimme
Marco Blaauw | Trompete
Ulrich Löffler | Klavier
musikFabrik
Enno Poppe | Dirigent

Samstag | 25. Juni 2011
20 Uhr

Liza Lim | *Tongue of the Invisible (2010/11)*
Text von Jonathan Holmes nach dem Sufi-
Dichter Hafiz | Kompositionsauftrag von
Stichting Holland Festival, musikFabrik
und Kunststiftung NRW

Uri Caine | Klavier
Omar Ebrahim | Bariton
musikFabrik
André de Ridder | Dirigent

Geschäftsführender Intendant | Thomas Oesterdiekhoff
Im Mediapark 7
50670 Köln

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

musikFabrik@musikFabrik.eu
www.musikFabrik.eu

Projekt-Management | Michael Bölter
Assistenz | Eva Maria Müller

Redaktion & Texte | Andreas Günther
Konzeption & Gestaltung | www.viertel.com
Bildrechte | alle Fotos © Klaus Rudolph, außer:
Titelseite © istock.com
György Kurtág © EMB – Judit Kurtág
Natalia Zagorinskaia © Irina Kaledina

Alle Konzerte der Reihe „musikFabrik im WDR“ sind Produktionen der musikFabrik in Zusammenarbeit mit WDR 3, KölnMusik und der Kunststiftung NRW.

Veranstaltungsort

WDR Funkhaus am Wallrafplatz
Klaus-von-Bismarck-Saal
50667 Köln

Einführungsgespräch zum Konzert
19.30 Uhr

Veranstaltungsbeginn
jeweils 20 Uhr

Vorverkauf

Um Wartezeiten an der Abendkasse zu vermeiden, nutzen Sie die Möglichkeit, Ihre Karten bequem und sicher bei KölnTicket über das Internet zu bestellen: www.KoelnTicket.de
Hotline: +49 221 2801

Eintrittspreise

Einzelpreis: 15 € | ermäßigt 7,50 €
keine Vorverkaufsgebühren

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