

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 | Julia Mauritz

Redaktion & Texte | Andreas Günther
Konzeption & Gestaltung | www.viertel.com
Bildrechte | alle Fotos © Klaus Rudolph, außer:
Umschlag: aztekischer Federschild © akg-images/
Werner Forman;
Unsub Chin © Eric Richmond / Arena PAL;
Magnus Lindberg © Hanya Chlala;
Yan Maresz © Alice Blangero;
Thomas Goepfer © Ircam

Alle Konzerte der Reihe „musikFabrik im wdr“ sind Produktionen des Ensemble 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 €

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

Konzert 46

Coyote Blues

Magnus Lindberg | *Coyote Blues* (1993)

Yan Marez | *Tutti* (2013)

Deutsche Erstaufführung

UnsuK Chin | *Graffiti* (2013)

Deutsche Erstaufführung

Ensemble musikFabrik

Flöte	Helen Bledsoe
Piccoloflöte	Gemma Corrales Argumánez
Oboe	Peter Veale
Oboe	Piet van Bockstal
Klarinette	Carl Rosman
Klarinette	Petra Stump
Fagott	Alban Wesly
Fagott	Heidi Mockert
Horn	Christine Chapman
Horn	John Stobart
Trompete	Marco Blaauw
Trompete	Matthew Conley
Posaune	Bruce Collings
Posaune	Jamie Williams
Tuba	Melvyn Poore

Schlagzeug	Dirk Rothbrust
Schlagzeug	Rie Watanabe
Schlagzeug	Johannes Fischer
Harfe	Mirjam Schröder
Klavier, Keyboard	Benjamin Kobler
Klavier, Keyboard	Ulrich Löffler
Violine	Juditha Haeberlin
Violine	Hannah Weirich
Violine	Tinta Schmidt von Altenstadt
Violine	Susanne Zapf
Viola	Axel Porath
Viola	Ulrich Mertin
Violoncello	Dirk Wietheger
Violoncello	Niklas Seidl
Kontrabass	Michinori Bunya
Sounddesigner	Thomas Goepfer (Ircam)
Toningenieur	Maxime Lesaux (Ircam)
Tontechniker	Yann Bouloiseau (Ircam)

Dirigent	Peter Rundel
----------	--------------

Coyote Blues

Magnus Lindberg | *Coyote Blues* (1993)

für Kammerorchester

Yan Maresz | *Tutti* (2013)

für Ensemble und Elektronik

Deutsche Erstaufführung | Kompositionsauftrag
von Françoise und Jean-Philippe Billarant,
Ensemble musikFabrik und Kunststiftung NRW

Pause

Unsuik Chin | *Graffiti* (2013)

für Ensemble

I. Palimpsest

II. Notturmo urbano

III. Passacaglia

Deutsche Erstaufführung | Kompositionsauftrag von
Los Angeles Philharmonic Association, Barbican,
Orchestra Ensemble Kanazawa, Ensemble musikFabrik
und Kunststiftung NRW

Kommentar

Magnus Lindberg | *Coyote Blues* (1993)

Sein Image ist nicht gerade das beste: Dem Kojoten (englisch „Coyote“) eilt der Ruf des nutznießenden Aasfressers voraus, obwohl er den Großteil seiner Nahrung selbst erlegt, und gern verkörpert er den hässlichen, listig-verschlagenen und verfressenen Schurken, während er in Chuck Jones' *Roadrunner*-Cartoons den zudem noch vom Pech verfolgten Trottler darstellt. Ob Magnus Lindberg sich bei der Komposition seines *Coyote Blues* von solchen Assoziationen leiten ließ, ist unklar – entsprechende Äußerungen von ihm sind jedenfalls nicht bekannt. Sein Titel *Coyote Blues* lässt sich wohl am ehesten mit dem Beginn dieses Ensemblestücks in Zusammenhang bringen, mit dessen rudimentären „vokalen“ Zügen und dem klagenden Gestus, die an das charakteristische Heulen des Kojoten zu erinnern scheinen.

Freilich ging es Lindberg auch nicht um eine naive musikalische Imitation der tierischen Laute. Im Vordergrund steht für ihn zumeist die Frage nach der inneren Beschaffenheit der Musik. Schon früh hatte er sich von automatisierten und streng seriellen Kompositionsweisen verabschiedet, auch freiere Formen erprobt, um sein Interesse dann aber vor allem auf die Eigenschaften und die Möglichkeiten der inneren Gestaltung und Veränderung des musikalischen Gewebes zu verlagern, etwa darauf, wie sich (auch mit Hilfe des Computers) fließende Übergänge zwischen verschiedenen Rhythmen, aber auch harmonische Entwicklungen formen lassen.

Nach einer Phase, in der er sein Augenmerk besonders auf spektrale Aspekte der Harmonie richtete, ließ Lindberg dann in den frühen 1990er-Jahren zunehmend auch einfachere und urtümlich wirkende melodische Gebilde, pulsierende Rhythmen, Orientalismen, versteckte Zitate und historische Verweise in seine Musik einfließen.

In *Coyote Blues*, 1993 geschrieben, fällt gegenüber Lindbergs früheren Arbeiten vor allem die nun größere Bedeutung melodischer Floskeln und Lineaturen auf, welche zwar einfach und fragmentarisch bleiben und sich kaum einmal in größere Dimensionen entfalten, sondern in engen Tonräumen verharren, dem Werk aber dennoch zeitweilig beinahe vokale Züge und einen melismatischen Grundgestus verleihen. Dies mag auch in Zusammenhang mit der Entstehungssituation stehen: Lindberg, der sich bis dahin fast ausschließlich mit Instrumentalmusik befasst hatte und sich mit der Vokalmusik schwertat, war Anfang der neunziger Jahre von den Svenska Rikskonserter um ein Werk für Tenor und Ensemble gebeten worden. Den Kompositionsauftrag erfüllte er letztlich mit einem reinen Instrumentalwerk, *Coyote Blues*, das jedoch zurückgeht auf Material des kurz zuvor entstandenen, ihn aber am Ende nicht zufriedenstellenden Chorwerks *Songs from North and South* (1993). Vielleicht, so könnte man mutmaßen, bringt der Titel *Coyote Blues* auch ein wenig augenzwinkernd Lindbergs Skrupel im Bereich der Vokalmusik zum Ausdruck.

Kommentar

Doch nicht allein der „vokale“ Ursprung des Materials prägt *Coyote Blues*. Lindberg beschäftigte sich während dieser Jahre intensiv mit dem Schaffen Igor Strawinskijs und dessen urtümlichen, archaisch wirkenden Ausdrucksformen, vor allem mit *Les Noces*, das er eingehend analysierte. Spuren dieser Auseinandersetzung scheinen sich in *Coyote Blues* durchaus abgezeichnet zu haben, etwa in der archaischen Statik und den signalartigen Einwürfen der Anfangstakte, dem klagenden Ausdruck, den einfachen und kurzen melodischen Floskeln, die wie Einsprengsel innerhalb des flächigen Satzes zunächst engstufig um zentrale Tonhöhen kreisen. Schnell schleichen sich aber auch fließendere Bewegungen, raumgreifendere Figuren und rhythmische Konturen in das flirrende Stimmengewebe, das kurzzeitig den Anschein erweckt, als würde es sich verdichten und ins Orchestrale auswachsen, sich dann aber zunächst – am deutlichsten in einer kurzen Streichquartettspassage – kammermusikalisch zurücknimmt. Im weiteren Verlauf bricht Lindberg die flirrende Statik des Beginns immer weiter zugunsten verschiedenartigster Texturen und Klangstrukturen auf, die abschnittsweise einander abwechseln und dem ganzen den Anstrich eines Konzerts für Kammerorchester geben. Polyrythmische Schichtungen und mechanische Bewegungsformen erscheinen denn auch wie Anklänge an György Ligetis bekanntes Kammerkonzert, während komplexe harmonische Färbungen und sphärische Klänge auf Lindbergs Erfahrungen im Umgang mit spektralen Techniken verweisen.

Yan Maresz | Tutti (2013)

Als Mitte des vergangenen Jahrhunderts die elektronische Musik auf den Plan trat, sahen viele darin den Beginn einer neuen, zukunftsweisenden Epoche: Nach der vokalen und der instrumentalischen Musik der vergangenen Jahrhunderte verfügten die Komponisten nun über ein Instrumentarium, mit dem sich, so glaubte man, alle kompositorischen und klanglichen Aspekte, vor allem die Dimension der Klangfarbe, nahezu unbegrenzt gestalten und kontrollieren ließen. Konservative Gemüter hingegen sahen mit der „seelenlosen“ Maschinenteknik das Ende der abendländischen Musikkultur nahen. Für sie verkörperte gerade der im Konzert agierende Interpret, der nun durch die im Studio vorproduzierte Tonbandmusik überflüssig zu werden drohte, das eigentlich Lebendige der Musik.

Anfang der 1960er-Jahre kam mit der live-elektronischen Musik eine Verfahrensweise auf, die zwischen beiden Positionen vermitteln konnte. Merkmal der bis heute stetig weiterentwickelten Live-Elektronik ist es, dass im Konzert eben nicht mehr reine Studioarbeiten reproduziert werden, sondern elektronische Klangsintese und -bearbeitung in Echtzeit auf der Bühne stattfinden, gesteuert von ebenso in Echtzeit agierenden ‚Spielern‘ an der Elektronik. Damit ist auch die Interaktion zwischen Instrumentalisten und Elektronik möglich: Die instrumental oder vokal erzeugten Klänge (und mithin auch die akustischen Eigenschaften des Raumes) werden aufgenommen, innerhalb von Sekundenbruchteilen durch die

Kommentar

Elektronik in einer bestimmten Weise verarbeitet bzw. transformiert und dann elektroakustisch in den Konzertsaal zurückgeworfen. Bis heute haben sich so mit der Erweiterung der technischen Möglichkeiten, vor allem der Computertechnik, viele Formen von live-elektronischer Musik herausgebildet.

Ein quasi konzertanter Dialog zwischen Ensemble und Elektronik war es, der dem französischen Komponisten Yan Maresz als Leitidee für sein neues Werk *Tutti* vorschwebte. Dabei wollte er bewusst das vermeiden, was aus seiner Sicht in der live-elektronischen Musik allzu üblich geworden ist: die Verwendung der Elektronik mit dem vorrangigen Zweck, dem instrumentalen Satzgefüge zusätzliche Färbungen gewissermaßen nur ‚überzustülpen‘. Stattdessen geht es Maresz darum, den Part der 15 Musiker strukturell aufs engste mit den elektronischen Prozessen zu verbinden, ja beides nicht nur aufeinander zu beziehen, sondern aus der Interaktion von Ensemble und Elektronik die eigentliche Struktur des Werks – vor allem eine ausgeprägte Polyrythmik – abzuleiten. „Meine Ausgangsidee war daher“, so Maresz, „das Ensemble wie ein einziges und einzigartiges Instrument zu behandeln – ein Instrument, das vielfältige Farben und eine abwechslungsreiche Klangrede hervorbringen kann, aber Träger einer einzigen Identität ist, wie eine Violine oder ein Klavier“. Zudem beschränkte er sich, auch um der am Ircam entwickelten Elektronik mehr Gewicht zu geben, im Hinblick auf den Ensemblepart auf ganz

elementare Dinge, d.h. er verzichtete auf spezifische Artikulationen oder Spielweisen und weitgehend auf polyphone Verflechtungen der Ensemblestimmen. Auch die Elektronik setzt bei den elementaren Eigenschaften der Klänge an. Über die Echtzeit-Spektralanalyse gewinnt Maresz Aufschluss über die einzelnen Frequenzen der Instrumentalklänge, von denen jede für sich gesehen nicht nur eine bestimmte Tonhöhe repräsentiert, sondern sich auch als ein eigenes „Tempo“ (der Schwingung) interpretieren lässt. Durch Multiplikation mit entsprechenden Faktoren lassen sich diese Tempi so verlangsamen, dass sie als rhythmische Struktur erscheinen und – miteinander kombiniert – zu einer dichten Polyrythmik führen. Maresz leitet so aus dem in Echtzeit erfassten und analysierten Klang seine rhythmischen Modelle ab. Umgekehrt generiert die Elektronik aus gegebenen Rhythmen synthetische Klänge, deren Klangfarbe in Abhängigkeit der rhythmischen Verhältnisse variiert. Mit Frequenzfiltern, Drehreglern oder Glättungen der Hüllkurven lassen sich zudem bestimmte Frequenzen bzw. Rhythmen herausfiltern, rhythmische Modelle dehnen oder stauchen und ‚synthetische‘ Melodien erzeugen.

Den Titel *Tutti* wählte Maresz nicht von ungefähr, vergleicht er doch den „konzertierenden“ Dialog zwischen Ensemble und Elektronik mit dem barocken Concerto grosso, dessen Dynamik sich schließlich auch in der Veräumlichung der Klangprojektion widerspiegeln. „In den Abschnitten, die man mit den Tutti-Sektionen eines Concerto grosso vergleichen könnte“,

Kommentar

so Maresz, „werden die elektronischen Klänge über Lautsprecher auf der Bühne aus derselben Richtung und Position wie der akustische Ensembleklang ausgestrahlt. Sobald sie beginnen sich zu verselbständigen, sich aus der instrumentalen Masse herauszuheben, wenn sie sich also vom Spiel des Ensembles loslösen, treten sie tatsächlich auch räumlich hervor: Die Klänge kommen nicht mehr von der Bühne sondern aus dem Saal und lassen das Ensemble hinter sich. Ihre Textur erinnert nun stärker an die der elektroakustischen Musik. Auf diese Weise entwickelt sich eine Form räumlicher Dramaturgie, die einen weiteren Blickwinkel auf den elektronischen Part eröffnet.“

UnsuK Chin | *Graffiti* (2013)

„Meine Musik“, sagte die koreanische Komponistin UnsuK Chin einmal, „ist die Abbildung meiner Träume. Die Visionen von immensem Licht und von unwahrscheinlicher Farbenpracht, die ich in allen meinen Träumen erblicke, versuche ich in meiner Musik darzustellen als ein Spiel von Licht und Farben, die durch den Raum fließen und gleichzeitig eine plastische Klangskulptur bilden, deren Schönheit sehr abstrakt und auch distanziert ist, aber gerade dadurch unmittelbar die Gefühle anspricht und Freude und Wärme vermittelt.“ Obwohl schon einige Jahre alt und bereits vielfach zitiert, ist diese Bemerkung UnsuK Chins nach wie vor geeignet, die Faszination und die unmittelbare Wirkung, die von ihrer Musik ausgeht, mit

wenigen Worten anzudeuten. Chins Werke bringen Vorstellungen und Ideen aus verschiedensten Erfahrungsbereichen zusammen. Kraftvolle Imaginationen und traumhafte Visionen verbinden sich hier mit einem präzise kalkulierenden Strukturdenken, was ihre Musik hochexpressiv, zugleich aber emotional stets angenehm distanziert und zurückgenommen wirkend lässt.

Ihr feines Gespür für instrumentale Klangfarben entwickelte und schärfte Chin auch im Bereich der elektronischen Musik – so konnte sie in den neunziger Jahren am Ircam in Paris arbeiten – und durch die Erfahrungen mit der ‚spektralen‘ Musik etwa eines Tristan Murail, Gérard Grisey oder auch eines Magnus Lindberg. Entscheidenden Einfluss auf sie aber hatte zumal ihr Lehrer György Ligeti. Wie bei ihm liegen auch in Chins Partituren vermeintliches Chaos und strikte Ordnung dicht beieinander, wenn sie mit vertrackten Rhythmen und flirrenden Klangbewegungen, mit akustischen Effekten und Phänomenen der Wahrnehmung spielt. Mit Ligeti teilt Chin nicht zuletzt ihren ausgeprägten Sinn für visuelle Eindrücke und ihr offenes Auge (und Ohr) für vermeintlich Banales oder Alltägliches.

Als international gefragte Komponistin ist UnsuK Chin in den Metropolen der Welt unterwegs. Vielleicht war es ein nächtlicher Gang durch die Stadt, womöglich auf dem Heimweg von einem Konzert zum Hotel, bei dem sich ihre Aufmerksamkeit auf die allorten präsenten Graffiti und verschiedene Formen der ‚Street Art‘ richtete, die ihr, wie sie sagt, einen ers-

Kommentar

ten Stimulus für das Ensemblewerk *Graffiti* gaben. Auch wenn der Titel anderes suggeriert: Chins Faszination für diese gewissermaßen ‚ungeschliffenen‘ und fern der Hochkultur artikulierten Ausdrucksformen blieb nurmehr eine erste Inspiration, nicht viel mehr. „Die Musik“, sagt sie, um entsprechenden Fehlschlüssen vorzubeugen, „ist weder illustrativ noch programmatisch.“ Wie Chin andeutet, beeinflussten bzw. verstärkten jedoch die Eindrücke von Graffiti und Street Art wie ein Katalysator einige Grundzüge des Werks, vor allem etwa die Vielschichtigkeit des kontrastreichen, palimpsestartigen Neben- und Miteinander verschiedener Texturtypen, ja überhaupt eine musikalische Sprache, die – wie Chin es formuliert – sich „zwischen Ungeschliffenheit und Kultiviertheit, Komplexität und Transparenz“ bewege.

„Die Titel der Sätze“, so Chin, „deuten die wechselnden Ausdrucksformen, Stimmungen und Strukturen der Musik an. Der erste Satz, *Palimpsest*, ist ‚poly-dimensional‘ und vielschichtig; man kann Anspielungen an eine Vielfalt von Stilen heraushören, die aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst und kaleidoskopartig einander gegenübergestellt wurden. Der zweite Satz, *Notturmo urbano*, bildet einen starken Kontrast zum hyperaktiven vorangehenden Satz. Er beginnt mit entfernten, allmählich sich annähernden glockenähnlichen Klängen, aus denen das musikalische Material des gesamten Satzes abgeleitet ist: aus ihren Resonanzen bilden sich einfache intervallische Verhältnisse, die von immer mehr Instru-

menten übernommen werden. Demzufolge schwankt die Musik zwischen Einfachheit und hochkomplexer Mikropolyphonie. Die Instrumente werden immer wieder in unkonventioneller Weise behandelt: Die Bläser wie auch die Streicher wenden erweiterte Spieltechniken an, die zur Distanziertheit und Rätselhaftigkeit dieses Satzes beitragen. Der hochvirtuose dritte Satz ist eine Art ‚urbane Passacaglia‘ [...]. Formal spielt das Modell der Passacaglia die zentrale Rolle in dem gesamten Satz. Dieser besteht aus acht prägnanten Akkorden, die kontinuierlich von den Blechbläsern gespielt werden, wenn auch stets auf eine andere Art und Weise. Zwei Welten prallen in diesem Satz aufeinander: Die Blechbläser-Attacken werden kommentiert von verhuschten Zwischenrufen verschiedener Instrumente, die stark im Charakter und in ihrer Dauer variieren.“

Andreas Günther

Un suk Chin



Geboren 1961 in Seoul, dort 1981–85 Kompositionsstudium. 1985–88 Studium bei György Ligeti in Hamburg. 1985 Erster Preis beim Gaudeamus-Wettbewerb Amsterdam. Seither Aufführungen ihrer Werke durch Klangkörper wie Berliner Philharmoniker, Chicago Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Symphonique de Montréal, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Ensemble musikFabrik, London Sinfonietta und Arditti Quartet. Regelmäßig vertreten bei

zahlreichen internationalen Festivals und in namhaften Konzerthäusern. Am Ircam entstanden mehrere elektronische Kompositionen. 2007 Uraufführung ihrer ersten Oper *Alice in Wonderland* an der Bayerischen Staatsoper (auf DVD erschienen). Composer-in-residence u.a. beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, an der Suntory Hall Tokyo und in der Philharmonie Essen. Zahlreiche Auszeichnungen, u.a. Grawemeyer Award (2004 für ihr Violinkonzert), Arnold-Schönberg-Preis des Deutschlandradios (2005), Heidelberger Künstlerinnenpreis (2007), Musikpreis der Fondation Prince Pierre de Monaco (2010) und der koreanische Ho-Am Prize (2012). Seit 2006 Leitung der von ihr gegründeten Neue-Musik-Reihe des Seoul Philharmonic Orchestra. Seit 2011 künstlerische Leiterin der Reihe „Music of Today“ des Philharmonia Orchestra. Seit 1988 lebt sie in Berlin.

Magnus Lindberg



Geboren 1958 in Helsinki, dort Kompositionsstudien an der Sibelius-Akademie bei Einojuhani Rautavaara und Paavo Heininen, Klavierstudium bei Maija Helasvuo. Zudem ab 1977 Studien im elektronischen Studio EMS in Stockholm. Ab 1980 neben Kaija Saariaho, Esa-Pekka Salonen und anderen einer der Vertreter des Komponistenkreises „Korvat auki“ („Ohren auf“). Meisterkurse bei Franco Donatoni. 1980 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen bei Brian Ferneyhough. Nach dem Kompositionsdiplom 1981 private Studien bei Vinko Globokar und Gérard Grisey in Paris. Ab den 1980er-Jahren Arbeit am Ircam in Paris. 1985 internationaler Durch-

bruch mit *Kraft* für sechs Solisten und Orchester. Als Komponist vertreten u.a. beim Aldeburgh Festival, bei Ars Musica Brüssel und Musica Strasbourg. 1996 künstlerischer Leiter des Meltdown Festivals des South Bank Centre. Er gab Kompositions-Meisterkurse u.a. in Finnland, Berlin, Paris und Polen. Auszeichnungen: Erste Preise beim International Rostrum der UNESCO (1982 und 1986), Nordischer Musikpreis (1987 für *Kraft*), Prix Italia (1986 für das radiophone Werk *Faust*), Royal Philharmonic Society Award (1993) und Sibelius-Preis der Wihuri-Stiftung (2003). Von 2009 bis 2012 Composer-in-residence des New York Philharmonic, in dieser Zeit Uraufführungen der Orchesterwerke *EXPO* (2009) und *Al Largo* (2010), des Ensemblewerks *Souvenir* (2010) und des zweiten Klavierkonzerts (2012) durch Yefim Bronfman.

Yan Maresz



Geboren 1966 in Monaco. Klavier- und Schlagzeugstudien an der Académie de Musique de Monte Carlo, daneben Beschäftigung mit dem Jazz und autodidaktisches Gitarrenstudium. 1983 Schüler von John McLaughlin. 1984–86 Jazzstudium am Berklee College of Music in Boston. 1986 Stipendium der Fondation Princesse Grace de Monaco und Beginn des Kompositionsstudiums an der Juilliard School in New York bei David Diamond. Zusammenarbeit als Gitarrist und Arrangeur mit John McLaughlin. 1993 Übersiedlung nach Paris, dort Besuch der Kurse von Tristan Murail am Ircam. Zweiter Preis beim Kompositionswettbewerb der Stadt Triest (1991), Prix

Rossini der Académie des Beaux-Arts (1994). Finalist beim Gaudeamus-Wettbewerb in Amsterdam und Auszeichnung beim International Rostrum of Composers der UNESCO (1995). 2006 Prix Sacem des Jeunes Compositeurs. Gast der Académie de France à Rome, der Villa Medici (1995–97), des Europäischen Kollegs der Künste Berlin (2004) und der Civitella Ranieri Foundation (2012). Kompositionsaufträge vom Orchestre de Paris, vom Orchestre Philharmonique de Radio France, von der London Sinfonietta, vom Festival d'Aix-en-Provence, vom Ensemble intercontemporain, vom Ircam, vom Festival Musica, von Accensus und Percussions de Strasbourg. 2003/2004 Compositeur en résidence am Konservatorium in Strasbourg. 2004/2005 Gastprofessor an der Université McGill in Montreal. 2006–2011 Dozent am Ircam. Zurzeit Dozent am Konservatorium in Paris und am Conservatoire de Boulogne-Billancourt.

Ircam



Das Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) zählt weltweit zu den größten Instituten, die sich der zeitgenössischen Musikproduktion in Verbindung mit unabhängiger Forschung widmen. Das Institut, das sich durch das Zusammenwirken musikalischer und technologischer Innovation als einzigartig ausweist, wird seit 2006 von Frank Madlener geleitet. Mehr als 150 Mitarbeiter wirken an den drei Hauptaktivitäten des Ircam mit – künstlerische Produktion, Forschung und Bildung –, im Rahmen einer Konzertsaison und eines jährlichen Kursprogramms, von nationalen und internationalen

Tourneen, wie auch während der 2012 ins Leben gerufenen Veranstaltung ManiFeste, die sowohl ein internationales Festival als auch eine interdisziplinäre Sommerakademie umfasst. Seitdem es von Pierre Boulez ins Leben gerufen wurde, ist das Ircam eine eigenständige Abteilung des Centre Pompidou und steht unter der Schirmherrschaft des französischen Kultusministeriums. Seit 1995 bilden Kultusministerium, Ircam und CNRS (Centre national de la recherche scientifique) eine Forschungseinheit STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), zu der seit 2010 auch die Université Pierre et Marie Curie (UPMC) Paris gehört.

Thomas Goepfer



Hèctor Parra (für dessen Oper *Hypermusic Prologue*), Georgia Spiropoulos und Médéric Collignon (für *Les Bacchantes*) sowie Sarkis für John Cage's *Roaratorio*.

Thomas Goepfer studierte von 2000 bis 2004 Flöte und angewandte Forschung im Bereich der Elektroakustik und Computermusik am Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon. Nach dem mit Auszeichnung abgelegten Studienabschluss wurde er Mitarbeiter am Ircam in Paris und widmete sich als Computermusik-Designer der musikalischen Forschung und schöpferischen Tätigkeit. Seither arbeitete er mit zahlreichen namhaften Komponisten und Künstlern zusammen, darunter Ivan Fedele, Gilbert Amy, Stefano Gervasoni und Cristina Branco (für *Com que voz*), das Ensemble intercontemporain,

Peter Rundel



Geboren 1958 in Friedrichshafen. Ausbildung als Geiger in Köln, Hannover und New York. Anschließend privater Kompositionsunterricht in New York bei Jack Brimberg sowie Dirigierausbildung bei Michael Gielen und Peter Eötvös. 1984–96 Violinist beim Ensemble Modern, 1987 Dirigierdebüt. Regelmäßige Zusammenarbeit u.a. mit dem Ensemble Modern, dem ensemble recherche, dem Ensemble intercontemporain, dem Klangforum Wien, dem Ensemble musikFabrik, dem Ictus Ensemble sowie allen deutschen Rundfunkorchestern. Nach Tätigkeiten als musikalischer Leiter des Koninklijk Filharmonisch Orkest Van Vlaanderen sowie der damals neu gegrün-

deten Kammerakademie Potsdam übernahm er 2005 die Leitung des Remix Ensemble Casa da Música. Musiktheaterproduktionen u.a. an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, bei den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen. Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Joachim Schlömer und Carus Padrissa. Für seine Aufnahmen erhielt er u.a. mehrfach den Preis der deutschen Schallplattenkritik (Nonos *Prometeo*, Ensemble- und Orchesterwerke von Hanspeter Kyburz, Steve Reichs *City Life* und Beat Furrers Klavierkonzert mit Nicolas Hodges und dem WDR Sinfonieorchester Köln), den Grand Prix du Disque (Jean Barraqué's Gesamtwerk) und eine Nominierung für den Grammy Award (Goebbels' *Surrogate Cities*). Die CD *Sprechgesänge* mit dem Ensemble musikFabrik wurde 2011 mit einem ECHO Klassik ausgezeichnet.

Ensemble musikFabrik

Internationales Solistenensemble für zeitgenössische Musik. Konzerte bei Festivals und Veranstaltern wie Biennale di Venezia, Festival d'Automne à Paris, Wien Modern, Berliner Festspiele, Musica Strasbourg, Ultraschall Berlin, Brooklyn Academy of Music New York, Muziekgebouw aan 't IJ und Concertgebouw Amsterdam, Huddersfield Contemporary Music Festival, Beethovenfest Bonn, Kölner Philharmonie, Acht Brücken Köln, Westdeutscher Rundfunk, Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Philharmonie Essen, La Cité de la Musique Paris und Oper Köln. Zusammenarbeit mit international renommierten Künstlern wie Mauricio Kagel, Hans Zender, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Peter Eötvös, Nicolaus A. Huber, Louis Andriessen, Rebecca Saunders, György Kurtág, Jonathan Harvey, Stefan Asbury, Peter Rundel,

Martyn Brabbins, Emilio Pomarico und Ilan Volkov. Neben der klassischen Moderne und zeitgenössischen Moderne und zeitgenössischen Werken, darunter regelmäßig eigene Kompositionsaufträge, bilden die Auseinandersetzung mit modernen Kommunikationsformen sowie experimentelle und interdisziplinäre Projekte mit Live-Elektronik, Installationen, Tanz und Musiktheater einen Schwerpunkt. Seit 2003 Uraufführungen von Auftragswerken in Zusammenarbeit mit der Kunststiftung NRW in der Reihe „musikFabrik im WDR“. Zahlreiche Audioproduktionen für den Rundfunk und für CD-Veröffentlichungen. Seit 2010 eigene CD-Reihe *Edition musikFabrik* bei WERGO, 2011 ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik. Das Ensemble musikFabrik hat seinen Sitz in Köln und wird seit der Gründung 1990 vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt.



Konzert 47

Konzert 48

musikFabrik im WDR



Donnerstag | 24. Oktober 2013
20 Uhr

Registre des lumières

Raphaël Cendo | *Registre des lumières (2013)*

Kompositionsauftrag von Françoise und
Jean-Philippe Billarant, SWR, Kunststiftung
NRW und Ensemble musikFabrik

SWR Vokalensemble Stuttgart
Gregory Beller | Musikinformatik Ircam
Ensemble musikFabrik
Marcus Creed | Dirigent

Sonntag | 1. Dezember 2013
20 Uhr

Kammersymphonie

**Gérard Grisey | *Talea (ou la machine
et les herbes folles) (1985/86)***

für Violine, Violoncello, Flöte,
Klarinette und Klavier

Bruce Collings | Posaune
Ensemble musikFabrik
Peter Rundel | Dirigent

**Arnold Schönberg | *Kammer-
symphonie op. 9 (1906)***

für 15 Soloinstrumente

**Bernd Thewes | *WoDu Jail
(Krise des Königs) – ein Konzert
für Posaune und Elektronik (2013)***

Uraufführung | Kompositionsauf-
trag von Kunststiftung NRW und
Ensemble musikFabrik

montags Konzerte

Montag | 30. September 2013 | 20 Uhr

Studio des Ensemble musikFabrik

Groundwork

Melvyn Poore | *Unguis incarnatus est* (1972)

für Tuba solo

Sofia Gubaidulina | *Lamento* (1977)

für Tuba und Klavier

Karlheinz Stockhausen | *SOLO* (1965/66)

für Melodieinstrument mit Rückkopplung

Morton Feldman | *Durations III* (1961)

für Violine, Tuba und Klavier

Hannes Seidl | *Neues Werk* (2013)

für Doppelschalltrichter-Euphonium solo
Uraufführung

Bo Nilsson | *Bass* (1977)

für Solo-Tuba, sechs Buckelgongs und Tamtam,
Mikrophone, Verstärker, Filter, Regler und fünf
Lautsprecher

Improvisation

Doppelschalltrichter-Euphonium und Schlagzeug

Melvyn Poore | *Tubassoon* (1979)

für präparierte Tuba und Verstärkung

Melvyn Poore | Tuba

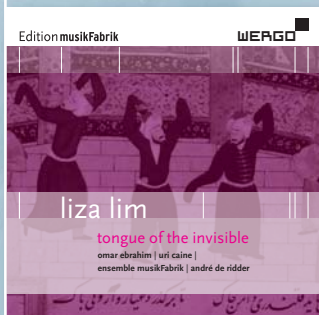
Dirk Rothbrust | Schlagzeug

Ulrich Löffler | Klavier

Hannah Weirich | Violine

Hendrik Manook | Klangregie

Edition musikFabrik



Liza Lim | Tongue of the Invisible

A work for improvising musician, baritone and 16 musicians
Kompositionsauftrag von Stichting Holland Festival,
Ensemble musikFabrik und Kunststiftung NRW
Libretto | Jonathan Holmes

Omar Ebrahim | Bariton
Uri Caine | Klavier
Ensemble musikFabrik
André de Ridder | Leitung

Ersteinspielung | World Premiere Recording
Erscheinungsdatum: 14. Juni 2013
Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2011,
lizenzieren durch die WDR mediagroup GmbH.
© + © 2012 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC &
MEDIA GmbH, Mainz, Germany | www.wergo.de