musikFabrik im WDR

2005|2006

Konzert 11

György Ligeti | ***Kammerkonzert (1969/70)***

Martin Matalon | ***Trame VII (2004/05)***
Uraufführung

Mauricio Kagel | ***Doppelsextett (2000/01)***

Martin Matalon | ***Las siete vidas de un gato (1996)***
mit Filmvorführung

Sonntag | 6. November 2005 | 20 Uhr
Köln, WDR Funkhaus am Wallrafplatz, Klaus-von-Bismarck-Saal

musikFabrik

Horn solo	Christine Chapman

musikFabrik

Flöte, Altflöte, Piccolo	Helen Bledsoe
Flöte, Altflöte, Piccolo	Claudio Santambrogio
Oboe, Oboe d'Amore, Englischhorn	Peter Veale
Oboe, Englischhorn	Ernest Rombout
Klarinette, Bassklarinette	Carl Rosman
Klarinette	John Corbett
Fagott	Alban Wesly
Fagott, Kontrafagott	Ilka Wagner
Horn	Christine Chapman
Trompete	Marco Blaauw
Posaune	Bruce Collings
Tuba, Klangregie	Melvyn Poore
Klavier, Celesta	Ulrich Löffler
Klavier, Cembalo, Hammondorgel	Markus Bellheim
Schlagzeug	Dirk Rothbrust
Schlagzeug	Tatiana Koleva
Schlagzeug	Carlos Tarcha
Violine	Juditha Haeberlin
Violine	Kamila Namyslowska
Viola	Axel Porath
Violoncello	Dirk Wietheger
Violoncello	Pascale Went
Kontrabass	Michael Tiepold
Kontrabass	Christine Hoock
Dirigent	Martyn Brabbins

Programm

György Ligeti | *Kammerkonzert (1969/70)*

für 13 Instrumentalisten

I. Corrente (Fließend)
II. Calmo, sostenuto
III. Movimento preciso e meccanico
IV. Presto

Martin Matalon | *Trame VII (2004/05)*

für Horn und Ensemble
Uraufführung | Kompositionsauftrag der musikFabrik und der Kunststiftung NRW

Pause

Mauricio Kagel | *Doppelsextett (2000/01)*

für Instrumentalensemble

Martin Matalon | *Las siete vidas de un gato (1996)*

für acht Instrumente und Elektronik
Musik zu Luis Buñuels Film *Un Chien Andalou* (1928) | mit Filmvorführung

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

Der Film wird präsentiert vom Fonds Luis Buñuel und der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

Kommentar

György Ligeti | *Kammerkonzert (1969/70)*

Es war eine der Sternstunden der Neuen Musik, als György Ligeti Anfang der sechziger Jahre mit seinem Orchesterwerk *Atmosphères* die Avantgarde aufmischte – mit einem Werk, das ihm übrigens später unverhofft Weltruhm einbringen sollte, als Stanley Kubrick es – neben anderen – in seinem epochalen Film *2001: A Space Odyssey* als Soundtrack verwendete. Als Reaktion auf den Serialismus, den Ligeti zum Scheitern verurteilt sah, da die Kontrolle aller musikalischen Parameter durch Reihenstrukturen in der Wahrnehmung nur zu einer globalen Nivellierung der Tonhöhen und Intervalle führe, ertüftelte Ligeti in *Atmosphères* eine Musik, in der alles Melodische und Rhythmische, ja selbst der einzelne Ton an sich für den Höreindruck bedeutungslos erscheint. Mit dichten Geflechten von unzähligen solistisch behandelten Einzelstimmen schuf er eine „Mikropolyphonie", deren akribische innere Ordnung beim Hören ähnlich wie in der seriellen Musik, nun aber eben wohl kalkuliert, in ihr vermeintliches Gegenteil umschlägt: in irisierende, flirrende Klangflächen, statische Klanggebilde und amorphe, breiartige Klangmassen, die Ligetis Denken in musikalischen „Aggregatzuständen" und seine Begeisterung für die Ordnung im Chaos verraten.

Davon lässt auch noch das *Kammerkonzert* manches erahnen. Jedoch zeichneten sich schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre Veränderungen in Ligetis Handschrift ab. So weist das Konzert nicht nur wieder eine beinahe traditionelle Folge von vier kontrastierenden Sätzen auf. Es gibt sich auch sonst ganz und gar als ein kapriziöses Werk, eben als ein Konzert, das die 13 gleichberechtigten Instrumentalisten zur Entfaltung ihrer virtuosen Fähigkeiten herausfordert. Möglich wurde dies durch eine behutsame Auflichtung der Musik: Das Dickicht der Netzgewebe weicht nun durchsichtigeren Texturen, aus denen heraus sich melodische Gestalten und Lineaturen verfestigen und in harmonischen Kristallisationen bündeln. So setzt der erste Satz mit ineinander verflochtenen Linien der Holzbläser und der tiefen Streicher an, die zwischen bewegten Clustern (Tontrauben) und linearer Mehrstimmigkeit changieren. Nach wenigen Takten bricht das instabile Stimmengeflecht auf, deuten sich andere Bewegungsformen an, werden stehende Klänge bewegteren Klangschichtungen gegenübergestellt. Der zweite Satz beginnt flächig, mit behutsamen, wie in Nebel gehüllten Akkordumfärbungen. Aber nach und nach zeichnen sich deutlichere Konturen und individualisierte, girlandenartige Stimmführungen ab, die schließlich zu fünf voneinander unabhängigen Tempoebenen geschichtet werden. Nach einer klanglichen Auflichtung attackieren die Streicher und hohen Bläser mit wilden Gesten; alles gerät in einen heftigen Abwärtstaumel, in einen unwiderstehlichen Sog auf das Ende des Satzes zu, das schließlich zu den statischen Klangschichtungen des Beginns zurückkehrt. Im dritten Satz greift Ligeti auf die Idee eines „granulierten Kontinuums" zurück, wie er sie schon in *Poème Sympho-*

Kommentar

nique für 100 Metronome realisiert hatte. Mit der Präzision eines Uhrwerks spulen die einzelnen Stimmen Tonwiederholungen in verschiedenen Geschwindigkeiten ab, wodurch sich im akustischen Gesamtbild rhythmisch vertrackte, vexierbildähnliche Konstellationen ergeben. Im kapriziösen Finale übersteigert Ligeti die Virtuosität fast ins Absurde. Die sonst so präzis kalkulierten Tempoangaben verstehen sich hier nur als ein ‚Ungefähr', deuten sie doch lediglich die unterste Grenze an, die es nach Möglichkeit zu überschreiten gilt. In fensterartig eingeblendeten Passagen und immer wieder anders zusammengestellten Kombinationen scheinen die Instrumentalisten sich gegenseitig den Rang streitig zu machen. Wenn sich schließlich der Pianist „wie ein Irrsinniger" hämmernd und der Kontrabassist „wie verrückt" in tiefen Regionen herumfuchtelnd in den Vordergrund drängen, scheint der Rahmen eines gepflegten Konzertierens endgültig gesprengt.

Martin Matalon | *Trame VII (2004/05)* und *Las siete vidas de un gato (1996)*
Seit fast neun Jahren setzt Martin Matalon sich mit beharrlicher Regelmäßigkeit immer wieder an ein Großprojekt, das ihm, wie er sagt, so etwas wie ein persönliches kompositorisches Tagebuch geworden ist. Von 1997 an entstand so ein Zyklus von mehreren Kompositionen für verschiedene Besetzungen, die sich zwischen Solokonzert und (solistisch besetzten) kammermusikalischen Ensemblewerken bewegen und die Grenze dazwischen immer wieder zu verwischen scheinen. Neben kleineren Besetzungen wie in *Trame I* für Oboe und fünf Instrumentalisten (1997) oder *Trame II* für Cembalo und sechs Instrumentalisten (1999) stehen größere für Soloinstrumente und Orchester, wie etwa in *Trame V* für Trompete und Orchester (2003), aber auch Ensembleformationen wie in *Trame VII* für Horn und Ensemble, der jüngsten Komposition des Zyklus. So verschieden ihr Äußeres auch sein mag – alle *Trame*-Kompositionen sind einer Grundidee verschrieben, auf die der französische Titel hindeutet, den Matalon dem Prosatext *La trama* (Der Plot) von Jorge Luis Borges (1899–1986) entlehnte. Es war vor allem Borges' Vorstellung von einer zirkularen Zeit, von der ewigen Wiederkehr des Gleichen und Ähnlichen, wie sie eben auch in *La trama* zu Tage tritt, die Matalon inspirierte und die er wie ein Motto auf seine Musik übertrug – eine Musik, die, wie er selbst sagt, weniger den zielgerichteten „Diskurs", nicht eine lineare logische Entwicklung sucht als vielmehr immer wieder aufbrechende, sich zersetzende Formen.
Trame VII besteht aus sechs Abschnitten, die das Verhältnis zwischen Solohorn und Ensemble jeweils verschieden definieren. Im ersten Teil verschleiert Matalon noch die solistische Stellung des Horns, das zunächst gar nicht ins Geschehen eingreift. Stattdessen wandern lineare Gestalten durch das Stimmengefüge, aus dem immer wieder einzelne Instrumente solistisch hervortreten. Mit dem zweiten, vom virtuosen Solohorn domi-

Kommentar

nierten Abschnitt treten Solist und Ensemble in ein von nun an wechselndes Verhältnis. So fügt sich das Solohorn im langsameren dritten Teil, wie Matalon beschreibt, in eine Art musikalisches „Mobile“ ein, in dem objektartige melodische Gestalten und Spielfiguren flächigeren, kontinuierlichen Klangereignissen gegenüberstehen. In den anschließenden Abschnitten greift das Ensemble die Hornstimme immer wieder auf, ornamentiert oder verstärkt sie – etwa kurz vor dem Ende, wo das Horn bereits die Konturen des Schlussakkordes herausarbeitet – wie eine Art Resonanzkörper.

Die Frage nach musikalischen Formen, nach „Erzähl-“ oder „Handlungssträngen“ – wie Matalon es nennen würde – stellt sich in ganz anderer Weise dort, wo die Musik im Zusammenhang mit der anderen großen Zeitkunst steht, dem Film. Besonders in der Stummfilm-Ära war es Sache der Musik, die dramatische Szene zu illustrieren, Stimmungen zu erzeugen und zu intensivieren. Später geriet nicht nur eine allzu enge, illustrative Verbindung von Film und Musik, wie sie zumal die amerikanische Filmindustrie zur emotionalen Vereinnahmung des Publikums nutzte, in die Kritik. Fragwürdig erschien manchem auch die ästhetische Qualität und die grundsätzliche Eignung der häufig schematisch und klischeehaft eingesetzten Musik. So verstiegen sich etwa Adorno und Eisler zu der These, allein die Neue Musik setze einen „dramaturgischen Kontrapunkt“ zur Filmszene und sei somit die einzig angemessene Musik für das Medium Film. Die Tatsache, dass heute durchaus avancierte Komponisten das Schreiben von Begleitmusiken zu alten Stummfilmen für sich entdecken, muss dies nicht unbedingt bestätigen. Aber sie deutet auf die Möglichkeiten, die sich heute aus der historischen und ästhetischen Distanz ergeben.

Mit dem surrealistischen Stummfilm *Un Chien Andalou* (Der andalusische Hund) wählte Matalon eine Vorlage, die schon von sich aus einfachen illustrativen Effekten entgegenwirkt. 1928 von Luis Buñuel und Salvador Dalí aus albtraumhaften Vorstellungen zu ebenso schockierenden wie irrationalen traumartigen Sequenzen montiert, entzieht sich dieser Experimentalfilm jeder rationalen Handlungslogik. Buñuels und Dalís Bilder bewegen sich zwischen anarchischer Provokation und rätselhafter Symbolik, wie etwa der Schnitt des Rasiermessers durch das Auge einer jungen Frau, eine von Ameisen wimmelnde Hand oder der Kadaver eines Esels in einem Klavier – Bilder, die so schockierend wirken, weil sie nicht nur respektlos die Werte der bürgerlichen Kultur attackieren, sondern auch zwischen mehr oder weniger realen Szenarien stehen.

Anstelle einer wohl von vornherein zum Scheitern verurteilten musikalischen Illustration entschied Matalon sich für einen freieren Umgang mit den Bildern: „Meine Partitur beruft sich auf die Dichte, die aus dem überaus rapiden visuellen Rhythmus [des Films] entsteht. Grausamkeit und

Kommentar

Ironie der Bilder, ihre Irrationalität haben mir das musikalische Grundmaterial suggeriert. Es war nicht meine Absicht, ein musikalisches Gewebe zu konstruieren, das der Bildmontage parallel folgt; diese Bildfolge, ohne offensichtliche Absicht einer erzählerischen Konsequenz, hat mich veranlasst, eine eher komplementäre Arbeit zu realisieren [...]. Der ‚abstrakte' Charakter des Films hat mich zu sehr ‚konkreten' Bewegungen, wie der eines Marsches, eines Tangos oder eines Walzers, inspiriert; natürlich sind solche konkreten Momente sehr speziell behandelt ..."

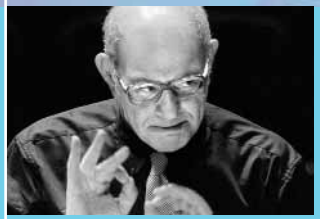
Mauricio Kagel | *Doppelsextett (2000/01)*

Die Vorstellung, dass Musik nur für sich allein und sonst nichts stehen könne, ist Mauricio Kagel eigentlich nie geheuer gewesen. So interessieren ihn zumeist auch nicht nur Fragen der Musik an sich, sondern ebenso die historischen oder gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen sie steht – etwa Aspekte der Realisierung oder der Wahrnehmung von Musik, verschiedene mediale Zusammenhänge, musikalische Traditionen oder kulturelle Vorstellungen vom ‚Eigenen' und ‚Fremden'. Nur in wenigen Werken Kagels bleiben solche Erwägungen soweit auf ein Minimum reduziert, dass man von einer ‚absoluten', nur den eigenen Gesetzen folgenden Musik sprechen könnte. Zu diesen Werken zählt auch das *Doppelsextett* für Instrumentalensemble: „Es ist dies eines der wenigen Werke", so Kagel in einem knappen Kommentar, „in denen ich versucht habe, eine organische musikalische Form zu gestalten, in der die kompositorischen Ideen, die zu Beginn exponiert werden, die einzige Quelle der Weiterentwicklungen bilden. Um diesen Ansatz zu verwirklichen, erschien mir eine extreme Einschränkung der Mittel erforderlich." Aber Kagel wäre nicht Kagel, würde er sich mit lapidaren Hinweisen auf die „organische Form" oder die Konzentration der Mittel begnügen. Augenzwinkernd merkt er an, das *Doppelsextett* sei ihm zu seiner „Kammersymphonie" geraten – und stellt sich damit in eine große Tradition seit Arnold Schönberg, der mit seiner *Kammersymphonie* op. 9 für 15 Soloinstrumente gegen den gigantomanischen Apparat des spätromantischen Riesenorchesters aufbegehrte und die Geburtsstunde der für die Neue Musik so wichtigen Solistenensembles einläutete. Anders als Schönberg setzt Kagel sein Ensemble aus sechs Bläsern und sechs Streichern zusammen, eine aparte und kammermusikalisch durchsichtige Besetzung, bei der jene Instrumente fehlen, die sonst eine „Vermittlerfunktion" zwischen hohen und tiefen Frequenzen übernehmen (wie Klarinetten oder Bratschen), wodurch sich das Klangbild auf die extremeren Register verlagert. Wie bei Schönberg wirkt das musikalische Geschehen äußerst dicht und komprimiert. Kaum einmal scheint die Musik innezuhalten, fassbare und beständige Gestalten zuzulassen – stattdessen immer wieder untergründig oder an der Oberfläche motorische Bewegung und hektische Unrast. Spieltechniken wie Flatterzungen, Flageoletts, äußerst schnelle

Tremoli oder Streicherglissandi lassen zudem eher flüchtige als manifeste Klangbilder entstehen, unterstützen so den allgemeinen Eindruck von Hast und Instabilität. Dazu trägt nicht zuletzt der ständige Wechsel zwischen 2/4- und 3/8-Takt bei, wie Kagel ihn auch in *Quirinus' Liebeskuss* für Vokalensemble und Instrumente verwendet, mit dessen Instrumentalpart das *Doppelsextett* entstehungsgeschichtlich und strukturell aufs Engste verbunden ist. Dort vertonte Kagel das Sonett *Der XLI. Liebeskuss* von Quirinus Kuhlmann (1651–1689), eine experimentell anmutende Reihung einsilbiger antithetischer Begriffe, in verschiedenen „Interpretationen". So koppelte er zunächst die ‚positiven' Begriffe an den 2/4-, die ‚negativen' dagegen an den 3/8-Takt, und kehrte anschließend diese Verknüpfung um. Ein kompositorischer Kniff, der – so Kagel – die „relative Bedeutung von Gut und Böse hörbar machen" soll. Das *Doppelsextett*, instrumentaler Ableger der doppeldeutigen Liebeskussvertonung, vielleicht doch alles andere als eine ‚absolute', nur für sich sprechende Musik? Das wäre wohl zu weit gegriffen – auch wenn der Stein des Anstoßes hier einmal mehr im Außermusikalischen lag.

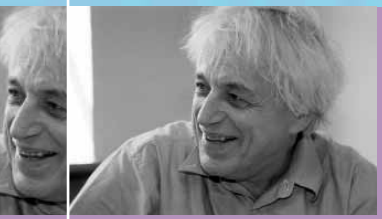
Andreas Günther

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 Ferienkursen, dort 1960–66 und 1972–76 Vorträge. 1964 Gastprofessor 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) und beim Tanglewood-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).

György Ligeti



Geboren 1923 in Dicsăszentmárton (heute Târnăveni) im rumänischen Siebenbürgen. Nach dem Abitur 1941–43 Kompositionsunterricht bei Ferenc Farkas am Konservatorium in Cluj sowie zwischenzeitlich bei Pál Kadosa in Budapest. 1944 Einberufung zum Arbeitsdienst in die ungarische Armee, aus dem er im Oktober des Jahres entkommt. 1945–49 Studium bei Sándor Veress, Pál Járdányi, Ferenc Farkas und Lajos Bárdos an der Musikhochschule in Budapest, wo er anschließend von 1950 bis 1956 lehrt. Nach dem ungarischen Aufstand 1956 Flucht nach Österreich. 1957–58 Arbeit im Studio für Elektronische Musik des WDR Köln und Auseinandersetzung mit der Musik u. a. von Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und Pierre Boulez. 1964 und 1966 Erste Preise beim Kompositionswettbewerb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik für *Apparitions* und das *Requiem*. Umfassende Lehrtätigkeit, u. a. 1959–1972 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt. 1961–71 Gastprofessur an der Musikhochschule in Stockholm, 1973–89 Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg. 1972 Composer in residence an der Stanford University in Kalifornien. Zahlreiche Ehrentitel und internationale Auszeichnungen, darunter der Grawemeyer Award (1986), der Ernst von Siemens Musikpreis (1993), der Kyoto-Preis (2001), der Adorno-Preis der Stadt Frankfurt (2003), der Polar-Musikpreis, der ECHO Klassik (2004) und der Frankfurter Musikpreis (2005).

Martin Matalon

Geboren 1958 in Buenos Aires, Argentinien. Kompositionsstudium am Boston Conservatory of Music und an der Juilliard School of Music, wo er 1986 mit dem Master degree abschloss. 1987/88 Teilnahme an Meisterkursen bei Olivier Messiaen und Pierre Boulez. 1989 Gründung des in New York ansässigen Ensembles für zeitgenössische Musik Music Mobile, das er seither leitet. Übersiedlung nach Paris, dort ab 1993 enge Zusammenarbeit mit dem IRCAM, für das er u. a. Partituren zu den Stummfilmen *Metropolis* von Fritz Lang und *L'Âge d'or* von Luis Buñuel schrieb. Weitere Auftragskompositionen u. a. für das Orchestre de Paris, das Orchestre National de France, das Ensemble Intercontemporain, das Octuor de Violoncelles de Beauvais, BIT20, Les Percussions de Strasbourg, das Ensemble Accentus, das Théâtre du Châtelet, das Festival de Musiques Contemporaines de Barcelona, das Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, Radio France sowie für das Orchestre National de Lorraine und das Arsenal de Metz, wo er 2003/2004 jeweils Composer in residence war. Mehrere Auszeichnungen, darunter ein Charles-Ives-Stipendium der American Academy of Arts and Letters (1986), ein Fulbright-Stipendium (1988), der Preis der Stadt Barcelona (2001), ein Guggenheim-Stipendium und der Kompositionspreis der Académie des Beaux Arts de l'Institut de France (2005). Im Februar 2006 erscheint eine CD mit Orchesterwerken von Matalon.

Christine Chapman

Christine Chapman wurde in den USA geboren und studierte Musik an der University of Michigan. Seit dem siebzehnten Lebensjahr professionell als Hornistin tätig. 1990 Übersiedlung nach Deutschland, wo sie zunächst als Hornistin zu den Hofer Symphonikern ging. Seit 1996 freiberufliche Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Zusammenarbeit mit Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Gürzenich-Orchester Köln, dem Koninklijkt Filharmonisch Orkest Van Vlaanderen, dem Orchester der Deutschen Oper Berlin. Gastauftritte bei international renommierten Festivals wie u. a. dem Marlboro Music Festival und dem Moritzburg Festival in Dresden. Daneben arbeitete Christine Chapman mit zahlreichen Big Bands zusammen, darunter auch die WDR Big Band Köln. 2003 Ernennung zur neuen Hornistin beim Roman Schwaller Nonett in München. Seit zwei Jahren Spezialisierung auf die zeitgenössische Musik. Mitwirkung in CD-Produktionen mit dem Ensemble Modern und der musikFabrik. Christine Chapman ist seit 2003 festes Mitglied der musikFabrik.

Martyn Brabbins

Martyn Brabbins studierte Komposition in London und Dirigieren bei Ilya Musin in Leningrad. 1988 Erster Preis beim Dirigierwettbewerb in Leeds. Seitdem dirigierte er die meisten größeren britischen Sinfonieorchester und so renommierte Klangkörper wie das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Melbourne Symphony Orchestra, das Hallé Orchestra sowie das Ensemble Modern, das Ensemble Intercontemporain und die London Sinfonietta. Von 1994 bis 2004 war er Associate Principal Conductor beim BBC Scottish Symphony Orchestra sowie von 1999 bis 2004 Dirigent des Philharmonia Orchestra in der Konzertreihe „Music of Today“. Daneben ist er Chefdirigent der Huddersfield Choral Society. Seit diesem Jahr Künstlerischer Leiter des Cheltenham International Festival of Music. Neben der Spezialisierung auf britische Musik intensive Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik. Brabbins war zu Gast u. a. beim Edingburgh International Festival und bei den BBC Proms. Er leitete Opernproduktionen u. a. am Mariinsky-Theater St. Petersburg, an der English National Opera, der Deutschen Oper Berlin, der Nederlandse Opera, der Opéra National de Montpellier, der Glyndebourne Touring Opera, der Opera North sowie an der Frankfurter Oper. Über 60 CD-Produktionen, darunter Aufnahmen von Werken von Birtwistle, Bedford, Finnissy, Rachmaninow, Skrjabin, Britten (*War Requiem*) und Korngold.

musikFabrik

Internationales Solistenensemble für zeitgenössische Musik. Konzerte bei Festivals und Veranstaltern wie Berliner Festwochen, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Musica Strasbourg, UltraSchall Berlin, Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau Musik Festival, Huddersfield Contemporary Music Festival, Beethovenfest Bonn, Kölner Philharmonie, Westdeutscher Rundfunk Köln, Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Philharmonie Essen, La Cité de la Musique Paris, Oper Bonn, Konzerthaus Dortmund, Concertgebouw Amsterdam und Tonhalle Düsseldorf. 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, Kasper de Roo, James Wood und Diego Masson. 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 CD-Veröffentlichungen. Seit der Saison 2003/2004 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.

musikFabrik im WDR

musikFabrik im WDR

Konzert 12

Freitag | 3. März 2006 | 20 Uhr

Thierry de Mey | ***Quatuor à cordes n°1 (1991)***

Vykintas Baltakas | ***(co)ro(na) (2005)***
für Ensemble

Richard Barrett | ***Illuminer le temps (After Matta III) (1984–2006)***
Uraufführung der Neufassung | Kompositionsauftrag der musikFabrik und der Kunststiftung NRW

Philippe Boesmans | ***Neues Werk (2005/06)***
für Klavier und Streicher
Uraufführung | Kompositionsauftrag der musikFabrik und der Kunststiftung NRW

Nicolaus A. Huber | ***„An Hölderlins Umnachtung“ (1992)***
für Kammerensemble

musikFabrik
Etienne Siebens | Dirigent

Konzert 13

Samstag | 27. Mai 2006 | 20 Uhr

Georg Friedrich Haas | ***... über den Atem, die Stille und die Zerbrechlichkeit ... (1994)***
Versuch für 7 Blechblasinstrumente

Toshio Hosokawa | ***Voyage VIII (2005)***
für Tuba und Ensemble
Uraufführung | Kompositionsauftrag der musikFabrik und der Kunststiftung NRW

Rebecca Saunders | ***Cinnabar (1999)***
Doppelkonzert für Violine, Trompete, Ensemble und 11 Spieluhren

Giacinto Scelsi | ***I Presagi (1958)***
für Bläser und Schlagzeug

Juditha Haeberlin | Violine
Marco Blaauw | Trompete
Melvyn Poore | Tuba
musikFabrik
Peter Rundel | Dirigent

Konzert 14

musikFabrik im WDR

Freitag | 7. Juli 2006 | 20 Uhr

Richard Barrett |
interference (1996–2000)
für Kontrabassklarinette

Rebecca Saunders |
Neues Werk (2005/06)
Uraufführung | Gemeinsamer Kompositionsauftrag von Konzerthaus Dortmund, Ensemble Intercontemporain, musikFabrik und Kunststiftung NRW

Rebecca Saunders |
albescere (2001)
für zwölf Instrumente und fünf Stimmen

Richard Ayres | ***No 31. NONcerto for trumpet (1997/98)***
für Trompete und Ensemble

Neue Vocalsolisten
Carl Rosman | Kontrabassklarinette
Marco Blaauw | Trompete
musikFabrik
Peter Rundel | Dirigent

Dienstag | 11. Juli 2006 | 20 Uhr
Konzerthaus Dortmund

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

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

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

musikFabrik@musikFabrik.org
www.musikFabrik.org

Projekt-Management | Lukas Hellermann

Redaktion & Texte | Andreas Günther
Konzeption & Gestaltung | www.vierviertel.com
Bildrechte | Alle Fotos © Klaus Rudolph, außer: Umschlag: Film-Still aus dem Stummfilm *Un Chien Andalou* (1928) von Luis Buñuel © akg-images / Album; György Ligeti © Schott Promotion / Peter Andersen; Martin Matalon © Nicolas Botti; Martyn Brabbins © Sasha Gusov

Gefördert vom Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen

NRW.

Service-Informationen

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
50600 Köln

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 €
Konzerte 10–14 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).

WDR 3

KölnMusik
Betriebs- und Servicegesellschaft mbH

KUNSTSTIFTUNG NRW

musikFabrik