

Konzert 30

yes and no

James Tenney | *Spectrum 5* (1995)

Klaus Lang | *the ocean of yes and no.* (2008)

Uraufführung

Steffen Schleiermacher | *Das Tosen des staunenden Echos* (2009)

Uraufführung

Richard Ayres | *Piece-with-running-from-left-to-right-and-back-again* (1996)

Conlon Nancarrow | *Study No. 7*

Bearbeitung für Kammerorchester von Yvar Mikhashoff

musikFabrik

Flöte, Bassflöte, Piccolo, Sopranblockflöte	Helen Bledsoe	Harfe	Mirjam Schröder
Oboe, Englischhorn	Peter Veale	Klavier	Benjamin Kobler
Klarinette, Bassklarinetten, Altsaxophon, Tenorsaxophon	Carl Rosman	Klavier, Cembalo	Ulrich Löffler
Klarinette, Es-Klarinette	Richard Haynes	Schlagzeug	Dirk Rothbrust
Fagott, Kontraforte	Alban Wesley	Schlagzeug	Arnold Marinissen
Horn	Christine Chapman	Violine	Hannah Weirich
Trompete	Ales Klancar	Violine	Susanne Zapf
Posaune	Bruce Collings	Viola	Axel Porath
Tuba	Melvyn Poore	Violoncello	Dirk Wietheger
		Kontrabass	Michael Tiepold
		Klangregie	Hendrik Manook
		Dirigent	Jean Deroyer

yes and no

James Tenney | *Spectrum 5 (1995)*

für zehn Instrumente

Klaus Lang | *the ocean of yes and no. (2008)*

für Ensemble | Uraufführung | Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und musikFabrik

Pause

Steffen Schleiermacher | *Das Tosen des staunenden Echos (2009)*

für Ensemble | Uraufführung | Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und musikFabrik

Richard Ayres | *Piece-with-running-from-left-to-right-and-back-again (1996)*

Version für Trompete, Klavier und Schlagzeug | aus: No. 26 (one hundred things)

Conlon Nancarrow | *Study No. 7*

für Kammerorchester bearbeitet von Yvar Mikhashoff

Mit Unterstützung der
Ernst von Siemens Musikstiftung



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



Kommentar

James Tenney | *Spectrum 5*

Dem klischeehaften Bild, das manch einer von zeitgenössischen Komponisten haben mag, entsprach James Tenney kaum. Spitzbart, Jeans und Lederjacke verliehen dem Bilderbuch-Amerikaner ein schillerndes Äußeres, ja beinahe etwas Cowboyhaftes, das wenig zur intellektuellen Durchdringung seines Schaffens zu passen schien, wohl aber zu seiner eben typisch amerikanischen Vorliebe, zuweilen auch Elemente populärer Musik (etwa einen Song von Elvis Presley oder klassische Ragtimes) zu verwenden. In Europa war Tenney, 1934 in New Mexico geboren, erst spät einem kleinen Publikum bekannt geworden, vor allem in den 1990er-Jahren als Gast bei den Darmstädter Ferienkursen und durch seinen Berlin-Aufenthalt im Rahmen eines DAAD-Stipendiums. Noch heute ist sein Schattendasein erstaunlich, bedenkt man die große stilistische Bandbreite, die konzeptionelle Vielfalt und Experimentierfreudigkeit seines Schaffens.

Tenneys Wirken kreiste stets um Fragen der musikalischen Wahrnehmung, die er musiktheoretisch und wissenschaftlich, aber eben auch künstlerisch in seinen Kompositionen erörterte. Als einer der ersten überhaupt arbeitete er mit dem Computer, um den kontrollierten Zufall und die Technik der digitalen Klangsynthese in den Kompositionsprozess einzubeziehen. Für den Klangforscher Tenney war dabei die Abwendung von narrativen oder „dramatischen“ Formen ein zentraler Gedanke. An ihrer Stelle schwebte ihm die Idee einer, wie er es nannte, „ergodischen“ Form vor, einer Form,

in der jedes kleinste Element der Komposition statistisch gleichberechtigt ist und gleichsam die Ganzheit des Werkes repräsentiert. Die Aufmerksamkeit des Hörers sollte so nicht auf den musikalischen Verlauf als solchen, sondern auf das konkrete klangliche Geschehen gelenkt werden.

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre wandte sich Tenney verstärkt Instrumentalwerken mit unterschiedlichen Besetzungen zu, in denen er seine Entwürfe verschiedener Tonsysteme mit mikrotonalen Unterteilungen der Oktave und harmonisch reinen (nicht temperierten) Intervallen realisierte. 1995 begann er mit *Spectrum 1* für Violine, Trompete, Bassklarinette, zwei Schlagzeuger, Klavier und Kontrabass die Reihe seiner *Spectrum*-Kompositionen, die sich bis 2001 auf insgesamt acht Werke für verschiedene Instrumentalbesetzungen ausweiten sollte. Noch 1995 folgten vier weitere Beiträge zu dieser Reihe, darunter auch *Spectrum 5* für zehn Instrumente. Wie in den anderen *Spectrum*-Stücken verwendete Tenney hier ein vorgegebenes „pitch-set“, eine Auswahl bestimmter Tonhöhen, die von der temperierten zwölfstimmigen Stimmung abweichen. Der Grad dieser Abweichung ist in der Partitur über den an sich traditionell notierten Tonhöhen jeweils in Cent angegeben (ein temperierter Halbton entspricht 100 Cent) und wird von den Interpreten bei der Intonation berücksichtigt. Formal gruppiert Tenney kleinste Einheiten (etwa einzelne Töne) zu sogenannten „clangs“, übergeordneten Klanggestalten, die sich auf höherer Ebene wiederum zu größeren Gruppierungen bis hin zum Werkganzen

Kommentar

verbinden. Dabei setzt Tenney die Tondauern und dynamischen Abstufungen als Variablen „eines stochastischen (bzw. bedingt zufälligen) Prozesses“ ein, der die Klangereignisse und die Dynamik im zeitlichen Verlauf in unterschiedlichen Dichtegraden erscheinen lässt.

Klaus Lang | *the ocean of yes and no*. | Uraufführung

Das Schaffen Klaus Langs scheint – äußerlich betrachtet – vor allem der Idee der Reduktion verpflichtet, bewegen sich doch die Werke des Österreicherers meist in leisesten Gefilden, an der Grenze des Hörbaren, die sie in kontinuierlichen, vermeintlich wenig ereignisreichen Klangverläufen stets aufs Neue ausloten. Die Vermeidung des Lauten, des akustisch Handfesten sieht Lang aber nur bedingt als „Verzicht“. Vielmehr erschließe seine Musik durch die zurückgenommene Dynamik und die Meidung sich „entwickelnder“ Formen einen, wie er sagt, umso „erfüllteren“ Klangbereich, dessen Reichtum sich dem Hörer gleichsam in einem anderen Maßstab mitteile. Wie unter einem Mikroskop treten vermeintlich unscheinbare musikalische Details und Ereignisse, die sonst nur am Rande vernommen werden, in den Vordergrund. Da die Tonerzeugung in diesen Grenzbereichen kaum mehr exakt zu kontrollieren ist, nehmen die Klänge einen flüchtigen, vagen Charakter an. „Wesentlich ist dabei eine bestimmte Haltung des Spielers“, so Lang, „er packt die Klänge nicht und hält sie nicht fest, sondern die Klänge sind ihm wie Federn,

die auf seiner Hand liegen und nur vorsichtig bewegt werden dürfen.“ Langs Musik soll keine „Botschaften“ vermitteln. Sie soll nicht Ausdrucksmusik im Sinne des 19. Jahrhunderts sein, sondern dem Hörer als nur für sich selbst stehendes Kunstobjekt entgegentreten. Aus diesem Grund vermeidet Lang es auch, sich über die Titel seiner Kompositionen auszulassen und Deutungen vorzugeben. Denn in aller Regel stehen diese weniger in einem konkreten inhaltlichen als vielmehr in einem verborgenen strukturellen Zusammenhang mit der Musik. Der Titel erklärt das Werk nicht, sondern verkörpert dieses in anderer Gestalt: „Die gleiche abstrakte Struktur“, so Lang, „erscheint einmal als Klang, einmal als Text. [...] Der Titel sagt nichts über das Stück, der Titel erklärt nichts oder beschreibt nichts, er ist das Stück in anderer Form.“

Fühlt sich Lang einerseits der amerikanischen Tradition mit John Cage und Morton Feldman verbunden, wurzeln seine Kompositionen andererseits im seriellen und strukturalistischen Denken der europäischen Neuen Musik. So liegen auch dem für die musikFabrik geschriebenen Ensemblestück *the ocean of yes and no*. verborgene Zahlenproportionen zugrunde (abgeleitet etwa aus der Fibonacci-Reihe), die musikalisch sowohl im Großen als auch im Kleinen von Bedeutung sind, indem sie Zeitproportionen und rhythmische Strukturen aber auch die Harmonik einer rationalen Ordnung unterwerfen. Mit solcher gedanklicher Durcharbeitung des Materials versucht Lang, sich von subjektiver Emotionali-

Kommentar

tät frei zu machen, eine Kompositionstechnik zu finden, die einer rationalen Ordnung unterliegt und so auch jenseits des persönlichen Geschmacks „funktioniere“. Diesem Gedanken entspricht auch die Formgebung des Werks, die Lang mit einem architektonischen Raum vergleicht, den der Hörer betreten und in verschiedene Richtungen lauschend erfahren kann. „Das was ich komponiere“, so Lang, „ist dabei quasi die Bewegung des Kopfes des Hörers“.

Steffen Schleiermacher | *Das Tosen des staunenden Echos* | Uraufführung

Steffen Schleiermacher, nicht nur als Komponist, sondern ebenso als Pianist für neuere Klaviermusik (insbesondere von Cage und Satie), als Gründer und Leiter des Ensemble Avantgarde sowie als Spiritus rector der Konzertreihe ‚musica nova‘ am Leipziger Gewandhaus bekannt, gibt sich auch in seinen Kompositionen alles andere als schmalspurig. Diesen Eindruck jedenfalls vermittelt das weite Feld unterschiedlicher Inspirationsquellen, auf die der Leipziger zurückgreift. Neben Musik von Anton Webern, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen und vor allem Edgard Varèse zählen dazu Einflüsse und Ideen aus der bildenden Kunst, der expressionistischen Lyrik, Sujets der griechischen Mythologie, aber auch Elemente der Pop- oder der Technomusik sowie nicht zuletzt Anregungen aus Musikkulturen fernab mitteleuropäischer Traditionen, die sich aber keinesfalls in

naiven Exotismen niederschlagen, sondern jeweils im Kontext der eigenen, „europäischen“ Musiksprache bestimmte strukturelle Ideen freisetzen. Häufig nehmen Schleiermachers Werke ihren Ausgang in konkreten Ereignissen oder Erfahrungen. Das gilt auch für sein neues Ensemblestück *Das Tosen des staunenden Echos*, das Teil einer Trilogie ist, deren weitere Kompositionen demnächst ebenfalls in Köln (mit dem Hilliard Ensemble und dem WDR Sinfonieorchester Köln) und Leipzig (mit dem Gewandhausorchester) ihre Premiere erleben. Schleiermacher ließ sich zu seinem neuen Werk für die musikFabrik durch Impressionen inspirieren, die er in Laos, dort besonders in der Stadt Luang Prabang, einfangen konnte: „In dieser Stadt“, berichtet er, „kann man allabendlich [...] in den vielen Klöstern und Klosterschulen buddhistischen Ritualen mit ihren chorischen Gebetsrezitationen lauschen. Je nachdem, wie viel Zeit (und wohl auch Lust?) die Novizen haben, wird der gesamte Text der jeweiligen Liturgie ‚abgearbeitet‘ – meist langsam und gemessen, manchmal aber auch recht schnell. Aber immer vollständig, Teile aus den heiligen Texten weglassen darf man nicht. Beeindruckt hat mich besonders ein Ritual, welches wohl wegen einer bevorstehenden Fußballübertragung im Fernsehen (den Novizen ist nichts Jugendliches fremd!) besonders zügig und mit viel Drive absolviert wurde. Die allgemeine Unruhe der Stadt und der Natur um den zentralen Tempelbezirk herum schufen zusätzlich eine sehr magische Atmosphäre, eine Art tosende Ruhe. Über diese Erfahrung habe ich lange gestaunt. Und

Kommentar

so ist das Stück – in welchem Anklänge an eine gehetzte Ritualrezitation gleichsam den Cantus firmus bilden – mein ‚Echo‘ auf diese Atmosphäre.“ Dieser „Cantus firmus“ – Schleiermacher bringt ihn augenzwinkernd mit Johann Sebastian Bach in Verbindung – zieht sich durch das gesamte Werk, ohne jedoch auch nur ansatzweise den pietätischen Charakter Bach’scher Musik zu streifen. Von Beginn an präsent – als Achtel-Impuls-kette zunächst im Fagott, Horn, Vibraphon und in der Viola –, ist diese Schicht dem syllabischen Sprechrhythmus der Gebetsrezitationen nachempfunden. Später wechselt der gehetzt wirkende Cantus firmus, der beharrlich das d als Zentralton des Stücks etabliert, in andere Instrumentalstimmen, wobei er auch in verschiedenen Tempoproportionen erscheint. Überlagert wird er von weiteren Schichten, die ebenfalls Schleiermachers Faible für motorischen Drive, formale Klarheit und eine zupackende Klanglichkeit unterstreichen. Besonders auffällig sind etwa gleich zu Beginn die beiden rhythmisch wie auch harmonisch eng verzahnten Klaviere, die Akkorde in verschiedenen Färbungen gegeneinander stemmen oder später vereinzelte solistische Passagen, beispielsweise der kleinen Trompete, in denen Anklänge an Varèse durchklingen. Zwischendrin machen sich aber auch Auflösungsstendenzen breit, die zeitweilig den „Drive“ des Klanggeschehens und sogar den Cantus firmus in Frage stellen. So tritt etwa zu Beginn des letzten Werkdrittels die solistische Posaune mit langgezogenen Glissandi hervor, begleitet allein von rhythmisierten, „verschmierten“

Glissandi in den Streichern, während die Cantus-firmus-Schicht dumpf und in augmentierter (vergrößerter) Form im Kontrabass erklingt. Mit dem erneuten Einsatz der dröhnenden Klavierakkorde, die zum Schluss hin beinahe wörtlich noch einmal den Beginn aufgreifen, steuert das Stück dann jedoch wieder mit „tosender“ Klanggewalt auf sein Ende zu.

Richard Ayres | *Piece-with-running-from-left-to-right-and-back-again*

In der Szene der zeitgenössischen Musik nimmt Richard Ayres, 1965 in Cornwall geboren, eine beinahe exotisch anmutende Position ein. Die Musik des 1989 in die Niederlande ausgewanderten Komponisten, der zunächst zum Theater wollte, sich dann aber nach einer Begegnung mit Morton Feldman 1986 in Darmstadt für das Komponieren entschied, sorgt nicht selten für Irritationen. Denn Ayres' Schaffen ist Ausdruck einer Verweigerungshaltung, die sich der in der Neuen Musik selbst zur Tradition verfestigten Verweigerungsästhetik (mit ihrer Absage an traditionelle Kategorien) beharrlich widersetzt, indem sie, wie Helmut Peters es formulierte, „mit der Tradition eine Art Schein-Ehe eingeht“. Diese „Schein-Ehe“ gibt Ayres die Freiheit, prinzipiell alles Überlieferte musikalisch zu verwenden und in neue, häufig verstörende und scheinbar jeder Logik entbehrende Zusammenhänge, ja in eine Art hypertrophes Stilkonglomerat zu bringen. „Die einzigen Begrenzungen, die mir auferlegt sind“, so Richard Ayres, „sind die Grenzen meines eigenen Vor-

Kommentar

stellungsvermögens.“ „Ich gestalte Dinge um, die wir oft um uns herum erleben. Ich fühle mich von Klängen und musikalischen Gesten angezogen, die viele eigentlich aus ihrer Musik verbannen. Es ist das Peinliche, das Verschmähte, das Unsichtbare, das mich interessiert.“

Neben der Arbeit mit stilistischen Versatzstücken, musikalischen Symbolen und Archetypen, überraschenden formalen Wendungen und ungewöhnlichen Besetzungen ist Ayres' Musik häufig durch Vorstellungen geprägt, die der Welt des Theaters, des Films oder des Tanzes entstammen. So geht auch das *Piece-with-running-from-left-to-right-and-back-again* auf Ayres Liebe zum Theater und seine Imagination der Musik als Theater zurück. Es ist der dritte Teil der 1996/97 entstandenen Komposition *No. 26 (on hundred things)* für Sopran und acht Instrumente, einer, wie Ayres sagt, „opera of instruments“, der weder ein literarischer Text noch ein linearer Handlungsablauf mit entsprechenden Charakteren zugrundeliegt. Zur „Handlung“ dieser „Oper“ tragen stattdessen die Musiker mit ihren Aktionen und „sozialen“ Beziehungen zueinander bei, im Mittelpunkt dabei ein textloser Gesangspart, um den herum Ayres eine Vielzahl von Ereignissen und Situationen („one hundred things“) anordnet, die er dem alltäglichen Leben abgeschaut hat. Zur dritten Szene, dem *Piece-with-running-from-left-to-right-and-back-again*, ließ sich Ayres durch einen eigenen Opernbesuch inspirieren: Von den preisgünstigeren Plätzen konnte er nicht nur das Geschehen auf der Bühne, sondern auch das hek-

tische Treiben zur Vorbereitung der nächsten Szene hinter der Kulisse verfolgen. Ayres griff dieses verborgene Bühnengeschehen auf, indem er dem Ensemble von Musikern (hier eine Version für Trompete, Klavier und Schlagzeug) Gruppen von „Läufern“ gegenüberstellte, die sich nach einer in der Partitur präzise vorgegebenen „Choreographie“ auf der Bühne bewegen.

Conlon Nancarrow | *Study No. 7*

Wie James Tenney zählt Conlon Nancarrow zu den bedeutenden Pionieren der amerikanischen Musikgeschichte. Sein musikalisches Œuvre, von György Ligeti enthusiastisch als „die größte Entdeckung seit Ives und Webern“ gefeiert, gilt als eine der eigenwilligsten Erscheinungen des 20. Jahrhunderts. Der Kern seines Schaffens – rund 50 *Studies* für das Player Piano – verdankt seine Entstehung dem Ärger, den Nancarrow angesichts missglückter Aufführungen einiger früher, rhythmisch bereits recht komplexer Instrumentalwerke empfand. Ende der 1940er-Jahre hatte er sich deshalb dem mechanischen Player Piano zugewandt, für das er fortan fast vierzig Jahre lang beinahe ausschließlich und in selbstgewählter Isolation komponierte. Indem er seine Partituren aufwendig und akribisch in Papierrollen stanzte, machte er sich nicht nur von den Unzulänglichkeiten und Unwägbarkeiten menschlicher Interpretation frei. Er erschloss seinen Kompositionen damit auch extreme Bereiche, etwa bezüglich der

Kommentar

Tempi oder der rhythmischen Komplexität, die selbst von exzellenten Instrumentalisten kaum in dieser Präzision realisierbar wären.

In seinen *Studies* entwickelte Nancarrow die Gestaltung der musikalischen Zeit zum zentralen Faktor des Komponierens. Kontinuierliche Tempowechsel und Überlagerungen unterschiedlicher Tempi in irrationalen Verhältnissen, verschiedene und schnell einander abwechselnde Metren in den einzelnen Stimmen, komplizierte Konflikt rhythmischen und rasend schnelle Arpeggien und Glissandi, deren Einzeltöne zuweilen wegen des extremen Tempos verwischen und Tonfolgen in Klangfarben umschlagen lassen – all dies war nun auf dem Player Piano mit einer Präzision umsetzbar, wie sie sonst nur in der elektronischen Musik möglich schien. Dabei verwendete Nancarrow häufig mehr oder weniger traditionelle Kanon- bzw. Imitationstechniken, die er zuweilen – wie in *Study No. 37* – bis zur Zwölfstimmigkeit ausweitete, sowie komplexe rhythmisch-melodische Modelle, die an die Isorhythmie des Spätmittelalters erinnern. Zudem durchziehen Einflüsse aus der spanischen Musik und dem Jazz einige der *Studies* und verleihen diesem Mikrokosmos aparte stilistische Facetten. Zum besonderen Reiz dieser *Studies* trägt nicht zuletzt auch der Umstand bei, dass Nancarrow seine bahnbrechende Errungenschaften ausgerechnet auf einem Instrument verwirklichte, das schon damals gemeinhin als etwas veraltet, ja beinahe anachronistisch galt und eher der Sphäre der Unterhaltungsmusik als der hehren Kunstmusik zugerechnet wurde.

Die *Study No. 7* wird häufig als eine der ambitioniertesten frühen *Studies* Nancarrow bezeichnet. Das betrifft zum einen ihren ausgedehnten Umfang, vor allem aber ihre kontrapunktisch wie auch rhythmisch und motivisch ausgeklügelte Faktur. James Tenney hat in seiner Analyse dieses Werks detailliert erläutert, wie Nancarrow in den insgesamt acht Abschnitten im Wesentlichen drei Längen-Reihen (rhythmische Modelle) einsetzt, die nicht nur in verschiedenen Proportionen erklingen, sondern denen darüber hinaus auch melodische Phrasen unterschiedlicher Längen zugeordnet sind. Bei aller Komplexität vermag diese *Study* den Hörer aber durchaus dazu verführen, ihren rhythmischen und melodischen Reichtum ganz unmittelbar auf sich wirken zu lassen. Vor allem die beiden „Hauptthemen“, von denen das erste, zwischen Dur und Moll changierende etwas spanisch „gewürzt“ erscheint, verleihen dem Stück durch ihr mehrfaches Auftreten formale Prägnanz.

In Gesprächen mit Nancarrow erfuhr der amerikanische Pianist und Komponist Yvar Mikhashoff (1941–1993), dass einige der frühen *Studies* ursprünglich für herkömmliche Instrumente geplant waren. Nancarrow selbst regte vor diesem Hintergrund die Instrumentierung einiger *Studies* an, woraufhin Mikhashoff eben auch die *Study No. 7* für Kammerorchester umschrieb und so ihre auf dem Player Piano abstrakt bleibende Farbigekeit herausarbeitete.

Andreas Günther

Richard Ayres



Geboren 1965 in Cornwall, Großbritannien. Studium in den Fächern Komposition, elektronische Musik und Posaune in Huddersfield, das er 1989 mit Auszeichnung abschloss. 1986 Besuch der Kurse von Morton Feldman bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt und der Dartington International Summer School. 1989 Übersiedelung in die Niederlande und Aufnahme eines Aufbaustudiums im Fach Komposition bei Louis Andriessen am Konservatorium in Den Haag. Seit 1990 Aufführungen seiner Werke u.a. durch Ensembles und Orchester wie Asko Ensemble, Schönberg Ensemble, London Sinfonietta, Klangforum

Wien, musikFabrik, Apartment House, Orkest de Volharding, City of Birmingham Symphony Orchestra, Nederlands Radio Symfonie Orkest und SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Ayres wurde ausgezeichnet mit dem Internationalen Gaudeamus-Kompositionspreis (1994), einer Empfehlung beim International Rostrum of Composers der UNESCO (1999) und dem niederländischen Vermeulen Prize (2003). 2005 Uraufführung seiner ersten Oper *The Cricket Recovers* durch die Almeida Opera beim Aldeburgh Festival. 2004–06 Dozent für Komposition am Konservatorium in Den Haag, seit 2006 am Konservatorium in Amsterdam. 2003 erschien eine Porträt-CD mit den Werken *No. 5*, *No. 8*, *No. 9*, *No. 24*, *No. 31* und *No. 35*, eingespielt von der musikFabrik.

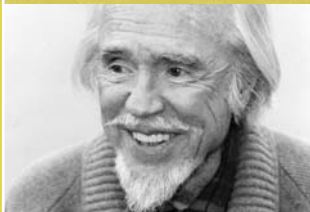
Klaus Lang



Geboren 1971 in Graz, Komponist und Organist, studierte Komposition, Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule in Graz. Zu seinen Lehrern zählen u.a. Hermann Markus Preßl, Beat Furrer und Peter Michael Hamel. 1994–96 Aufbaustudium bei Younghee Pagh-Paan an der Hochschule der Künste in Bremen. Besuch von Kompositionskursen bei Klaus Huber, Peter Ablinger, James Tenney und LaMonte Young. Kompositionsaufträge u.a. von Festivals und Veranstaltern wie Steirischer Herbst Graz, Wien Modern, ECLAT Stuttgart, MaerzMusik Berlin, Lucerne Festival, Wittener Tage für neue Kammermusik, MusikTriennale

Köln, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Klangspuren Schwaz, Tage zeitgemäßer Musik Bludenz, Europäischer Musikmonat Basel und dem Takefu Festival in Japan. Aufführungen seiner Werke u.a. durch das Klangforum Wien, das Arditti Quartet, das Ensemble intercontemporain, das Ensemble „die reihe“, das SWR Vokalensemble Stuttgart, den WDR Rundfunkchor Köln, STUDIO PERCUSSION graz, das hr-Sinfonieorchester, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und das Tehran Symphony Orchestra. Seit 2006 Professor an der Musikuniversität in Graz. 2008 Dozent für Komposition bei den Ferienkursen für neue Musik in Darmstadt. Veröffentlichungen zahlreicher Artikel (u.a. in *Positionen* und *kunstMusik*) sowie einer umfangreichen Arbeit über historische Stimmungssysteme (*Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer*).

Conlon Nancarrow



1912 in Texarkana, Arkansas geboren, verstorben 1997 in Mexiko-Stadt. Frühzeitig Klavier- und Trompetenunterricht und Mitglied in verschiedenen Bands. Mit 15 Jahren erste Kompositionen. 1929–32 Studien am College Conservatory of Music in Cincinnati (Theorie, Komposition und Trompete), ab 1933 am Malkin Conservatory (u.a. Dirigieren bei Arthur Fiedler) sowie Privatunterricht bei Roger Sessions, Walter Piston und Nicolas Slonimsky. 1935/36 tätig als Orchesterdirigent. 1937–39 als Mitglied der Abraham-Lincoln-Brigade im Kampf gegen das Franco-Regime in Spanien. Nach der Rückkehr in die USA Emigration nach Mexiko-

Stadt (1955 mexikanische Staatsbürgerschaft), wo er fast 40 Jahre lang in selbstgewählter Isolation für das Player Piano komponierte. 1975 Beginn der Publikation seiner Werke, ab 1977 vor allem auch durch die Schallplatten-Edition der Studies for Player Piano. 1981 erster öffentlicher Auftritt in den USA beim New Music America Festival in San Francisco. Ein Jahr darauf Europa-Tournee und anschließend zahlreiche Einladungen zu Konzerten und Festivals. Auszeichnungen: Letter of Distinction des American Music Center (1982), Genius Prize der McArthur Foundation Chicago (1982), Ehrendoktorwürde des New England Conservatory in Boston (1990), L'Ordre des Arts et Lettres des französischen Kultusministeriums (1991) sowie der mexikanische Creador Emerito (1996).

Steffen Schleiermacher



Geboren 1960 in Halle (Saale). Ab 1966 Klavierunterricht, 1968–78 Mitglied im Stadsingechor Halle. Von 1980 bis 1985 Studium an der Musikhochschule Leipzig in den Fächern Klavier (Gerhard Erber), Komposition (Siegfried Thiele, Friedrich Schenker) und Dirigieren (Günter Blumhagen). 1986/87 Meisterschüler an der Akademie der Künste Berlin bei Friedrich Goldmann (Komposition). Seit 1988 freischaffend in Leipzig tätig. 1989/90 Zusatzstudium an der Musikhochschule Köln bei Aloys Kontarsky (Klavier). 1989 Gründung des Ensemble Avantgarde. Seither Konzert- und Vortragsreisen in Europa, Amerika und im Fernen

Osten, dazu zahlreiche CD-Aufnahmen, darunter die Gesamteinspielungen der Klavierwerke von John Cage und Erik Satie. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter ein Preis beim Gaudeamus-Wettbewerb (1985), Kranichsteiner Musikpreis (1986), Mendelssohn-Stipendium des Ministeriums für Kultur der DDR (1988), Hanns-Eisler-Preis des Rundfunks der DDR (1989), Stipendium des Deutschen Musikrates (1989/90), Preis der Christoph- und Stephan-Kaske-Stiftung München (1991), Schneiderschott-Preis der Stadt Mainz (1992, mit dem Ensemble Avantgarde), Kompositionsstipendien der Stiftung Kulturfonds (1992/93/94/97) sowie Stipendien für die Deutsche Akademie Villa Massimo Rom (1992), der Japan Foundation für einen mehrmonatigen Studienaufenthalt in Japan (1997) und für einen halbjährigen Aufenthalt in der Cité des Arts Paris.

James Tenney



Geboren 1934 in Silver City, New Mexico. Wirkte als Komponist, Pianist und Musiktheoretiker. Studien an der University of Denver, der Juilliard School of Music in New York, am Bennington College und an der University of Illinois in den Fächern Klavier (u.a. bei Eduard Steuermann), Komposition (u.a. bei Carl Ruggles, Zhou Wenzhong, Lionel Nowak, Paul Boepple, Henry Brant, Kenneth Gaburo und Edgard Varèse) sowie elektronische Musik und Informationstheorie (bei Lejaren Hiller). Kurzzeitige Zusammenarbeit mit Harry Partch. Nach dem Abschluss der Studien an der University of Illinois (1961) Umzug nach New York. Dort

enge Kontakte zur musikalischen Avantgarde und Mitglied der Gründungsformationen der Ensembles von Steve Reich und Philip Glass. Zusammen mit Malcolm Goldstein und Philip Corner Gründung des Tone Roads Chamber Ensemble (1963–70), als dessen Leiter er fortan wirkte. Zusammenarbeit mit Künstlern wie Stan Brakhage, John Cage, Carl Ruggles, Edgard Varèse, Morton Feldman und Max Neuhaus. Als Mitarbeiter an den Bell Laboratories initiierte er zwischen 1961 und 1964 die Entwicklung von Programmen zur computergesteuerten Komposition und Klangsynthese. Ende der 1960er-Jahre wandte er sich der Instrumentalmusik zu. Lehrtätigkeiten u.a. am Polytechnic Institute of Brooklyn, am California Institute of the Arts, an der University of California und der York University in Toronto. 1993/94 als Gast des DAAD in Berlin. Er starb 2006 im kalifornischen Valencia.

Jean Deroyer



1979 in Frankreich geboren. Mit 15 Jahren begann er seine Studien am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, die er mit Ersten Preisen in den Fächern Dirigieren, Harmonielehre, Fuge, Kontrapunkt und Analyse abschloss. Anschließend zwei Spielzeiten als Assistent von Pierre Boulez beim Ensemble intercontemporain tätig. Seitdem Einladungen von Orchestern und Ensembles wie dem Orchestre de Paris, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dem Ensemble intercontemporain, dem Israel Chamber Orchestra, dem Orchestre

Philharmonique de Liège, dem Orchestre National d'Île-de-France, dem Orchestre National de Lille, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dem Orchestre de l'Opéra de Rouen, dem Klangforum Wien, dem Remix Ensemble, dem Elision Ensemble und dem Ensemble 21. Dirigierte u.a. Pierre Boulez' *Dérive 2* beim Warschauer Herbst und zusammen mit Boulez und Peter Eötvös Stockhausens *Gruppen* beim Lucerne Festival 2007. Darüber hinaus dirigierte er Uraufführungen von Werken von Hanspeter Kyburz, Philippe Manoury, Michael Jarrell, Bruno Mantovani und Yan Marez. 2008 leitete er Liza Lims Musiktheater *The Navigator* in Brisbane und Melbourne. Im Februar 2008 erschien eine CD mit einer Aufnahme von Thomas Roussets *Cellar Door*.

musikFabrik

Internationales Solistenensemble für zeitgenössische Musik. Konzerte bei Festivals und Veranstaltungen 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, 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, Diego Masson, Emilio Pomàrico 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.



Konzert 31

Konzert 32

musikFabrik im WDR



Sonntag | 22. November 2009
20 Uhr

Tiere sitzen nicht

Enno Poppe & Wolfgang Heiniger |
Tiere sitzen nicht (2008/09)
Bühnenmusik für 200 Instrumente
Uraufführung | Kompositionsauftrag von
Kunststiftung NRW und musikFabrik |
Gefördert durch die Kulturstiftung des
Bundes

musikFabrik

Samstag | 9. Januar 2010
20 Uhr

Die Enthüllung

Rebecca Saunders | *disclosure (2009)*
für 5 Spieler | Deutsche Erstaufführung |
Kompositionsauftrag von Oberlin
College Conservatory, musikFabrik und
Kunststiftung NRW

Caspar Johannes Walter | *Neues Werk*
(2009) | Uraufführung | Kompositions-
auftrag von Kunststiftung NRW und
musikFabrik

Jonathan Harvey | *Sringara Chaconne*
(2009) | für Ensemble |
Deutsche Erstaufführung

Caspar Johannes Walter | *Der*
Innenminister (1986) | für Ensemble

musikFabrik
Peter Rundel | 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

Geschäftsführer | Thomas Oesterdiekhoff
Im Mediapark 7
50670 Köln

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

musikFabrik@musikFabrik.eu
www.musikFabrik.org

Projekt-Management | Lukas Hellermann
Assistenz | Stefanie Schmalz

Redaktion & Texte | Andreas Günther
Konzeption & Gestaltung | www.viertel.com
Bildrechte | alle Fotos © Klaus Rudolph, außer:
Umschlag © Bruno Perousse / akg-images
Conlon Nancarrow © Schott-Archiv/Peter Andersen
Steffen Schleiermacher © Xavier Miró
James Tenney © Gisela Gronemeyer
Jean Deroyer © Jean Radel

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

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 €
Konzerte 30–34 im Abonnement:
60 € (statt 75 €) |
ermäßigt 30 € (statt 37,50 €)
keine Vorverkaufsgebühren

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