musikFabrik im WDR

2011|2012

Konzert 41

BLACKJACK

Pierre Boulez | ***Dérive 1 (1984)***

Michael Beil | ***BLACKJACK (2011)***
Uraufführung

György Ligeti | ***Études pour piano (1985–2001)***

Traditionelle *amadinda*- und *akadinda*-Musik

György Ligeti | ***Hamburgisches Konzert (1998–99/2002)***

Samstag | 21. Januar 2012 | 20 Uhr
WDR Funkhaus am Wallrafplatz, Klaus-von-Bismarck-Saal

Ensemble **musikFabrik**

Horn solo	Christine Chapman
Klavier solo	Benjamin Kobler

Ensemble musikFabrik

Flöte	Helen Bledsoe
Flöte	Liz Hirst
Oboe	Peter Veale
Klarinette, Bassetthorn	Carl Rosman
Klarinette, Bassetthorn	Jelte Althuis
Fagott	Alban Wesly
Horn	Christine Chapman
Naturhorn	Teunis van der Zwart
Naturhorn	Pierre-Antoine Tremblay
Naturhorn	Mari Rui Nygard
Naturhorn	Gilbert Cami Farras
Trompete	Marco Blaauw
Posaune	Bruce Collings
Tuba	Melvyn Poore
Klavier	Ulrich Löffler
Klavier	Benjamin Kobler
Schlagzeug	Dirk Rothbrust
Schlagzeug	Thomas Meixner
Schlagzeug	Rie Watanabe
Violine	Juditha Haeberlin
Violine	Hannah Weirich
Viola	Axel Porath
Violoncello	Dirk Wietheger
Kontrabass	Michael Tiepold
Klangregie	Paul Jeukendrup
Dirigent	Otto Tausk
Mitarbeit *(BLACKJACK)*	Thierry Brühl

Programm

BLACKJACK

Pierre Boulez | *Dérive 1 (1984)*
für sechs Instrumente

Michael Beil | *BLACKJACK (2011)*
für Ensemble mit Live-Video und Zuspiel
Uraufführung | Kompositionsauftrag von
Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

Pause

György Ligeti | *Études pour piano (1985–2001)*
Étude 1: Désordre
Étude 8: Fém
Étude 6: Automne à Varsovie

Traditionelle *amadinda*- und *akadinda*-Musik des bugandischen Königshofes (Uganda)

György Ligeti | *Hamburgisches Konzert (1998–99/2002)*
für Horn solo und Kammerorchester (mit zwei Bassetthörnern und vier obligaten Naturhörnern)
I. Praeludium
II. Signale, Tanz, Choral
III. Aria, Aksak, Hoketus
IV. Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon
V. Spectra
VI. Capriccio
VII. Hymnus

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

WDR 3 | KölnMusik | KUNSTSTIFTUNG NRW | Ensemble musikFabrik

Kommentar

Pierre Boulez | *Dérive 1*

Als Komponist, erklärte Pierre Boulez einmal, bewege er sich in einer Art plasmaartigen Raum, der es ihm erlaube, immer wieder den Ort zu wechseln, sich vor und zurück zu orientieren und gleichzeitig in mehrere Richtungen zu entfalten. Gemeint war damit nicht ein Umherschweifen in ästhetischer Beliebigkeit, sondern ein „work in progress“: ein Arbeiten, das immer wieder an ältere Kompositionen oder deren Materialien anknüpft, diese erneuten Bearbeitungen, Fortentwicklungen, Variationen oder Anreicherungen unterwirft und so ein dichtes Netz von Materialverwandtschaften zwischen den Werken aufspannt.

Das betrifft auch das Ensemblestück *Dérive 1*. „Dérive“ bedeutet „Ableitung“ oder „Nebenprodukt“, was auf Verbindungen zu älteren Werken des Komponisten hinweist. Bereits 1976 hatte Boulez zum 70. Geburtstag Paul Sachers das Werk *Messagesquisse* für Violoncello solo und sechs Celli komponiert. Dabei verwendete er eine Sechstonreihe, die sich aus der Umschrift des Namens Sacher in Tonbuchstaben ergab und die in Boulez' Œuvre immer wieder auftaucht: *Es-a-c-h-d* (*d* entspricht *ré* für „r“). Aus diesem Material ging dann einige Jahre später nicht nur *Répons* für sechs Solisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik hervor, sondern auch *Dérive 1*, dessen Besetzungsgröße an der durch die Sechstonreihe vorgegebenen Zahl Sechs orientiert ist. Aus dieser Tonreihe, die gleich zu Beginn als arpeggierter Akkord im Klavier erklingt, leitet Boulez fünf weitere Sechstonreihen ab, die zusammen mit dem Ausgangsakkord das harmonische Repertoire von *Dérive 1* bilden. In den beiden Teilen des Werks, denen am Ende noch eine auf den ersten Teil zurückdeutende Coda folgt, exponiert Boulez das harmonische Material zunächst jeweils, um es dann figurativ und in wucherungsähnlichen Verdichtungen in einen Zustand größter Sättigung zu führen, bis beide Formteile schließlich jeweils abrupt abbrechen. Besonders im ersten Teil erzeugen die flirrenden Trillerketten und arpeggierten Vorschläge, die an Länge und im Umfang zunehmen, sich aber nie zu fest geprägten Gestalten formieren, einen ganz eigenartigen Kontrast zur eher statischen Wirkung des harmonischen Gerüsts, welches durch die zunehmende Überlagerung der verschiedenen Hexachorde immer dichter und komplexer gerät.

Michael Beil | *BLACKJACK*

Noch nie war die Fülle an Informationen, die tagtäglich auf uns einwirken, so groß und komplex wie heute. Im Zeitalter der Informationsgesellschaft und der elektronischen Medien wird es eine immer größere Herausforderung, das Wichtige vom Unwichtigen und das Authentische vom Unwirklichen und Falschen zu trennen. Information, verstanden als „Verringerung von Ungewissheit“ (Gernot Wersig), ist für uns nur dann eine solche, wenn wir den dahinter stehenden Dingen und den sie vermittelnden Medien tatsächlich Glauben schenken können; die Frage, was wir für bare Münze nehmen können, und wo wir uns zwischen Realem und nur Vorgetäuschtem, zwischen Sein und Schein verlieren, drängt sich im medialen

Kommentar

Dickicht immer häufiger auf. Und welche Rolle spielt dabei unsere Wahrnehmung? Wann und warum erachten wir etwas als authentisch? Wie nehmen wir etwa Vervielfältigungen oder Wiederholungen wahr? Ändert die Wiederholung unsere Wahrnehmung? Inwieweit beeinflusst unser Bewusstsein die Realität des Wiederholten? Gibt es überhaupt eine wirkliche, unveränderte Wiederholung?

Michael Beil, Komponist und Hochschullehrer aus Köln, beschäftigt sich schon seit längerem in seinen Musik- und Videoarbeiten mit solchen und ähnlichen Fragen, die sich allesamt auch auf die Wahrnehmung von Musik oder Kunst im Allgemeinen beziehen lassen. Mit seinem neuen Werk *BLACKJACK* für Ensemble mit Live-Video und Zuspiel, das 2011 für das Ensemble musikFabrik entstand, versucht Beil den Hörer (und Zuschauer!) auf eben solche Fragen zu stoßen. Dazu entwickelte er ein Werkkonzept (samt außergewöhnlichem Bühnenaufbau mit Live-Videoprojektion), das uns zwingt, genauer hinzuhören und -zuschauen. Beil legt die Karten – um beim verrätselten Titel *BLACKJACK* zu bleiben – hier nicht gleich offen auf den Tisch, sondern eröffnet ein genau kalkuliertes Verwirrspiel auf allen Ebenen (der akustischen, der visuellen, aber auch der zeitlichen), deren uns vertrauten Zuordnungen und Zusammenhänge er aufbricht, um die Wahrnehmung des Publikums herauszufordern.

György Ligeti | *Études pour piano*

Während Michael Beil in *BLACKJACK* unseren Wahrnehmungsapparat eher kritisch hinterfragt, bilden György Ligetis Klavieretüden – 18 Stücke verteilt auf drei Bände – einen ganzen Mikrokosmos an musikalischen Strukturen und Ideen, die bewusst bestimmte Mechanismen unserer Wahrnehmung voraussetzen. Ligeti entwickelte in seiner Musik immer wieder „illusionäre“, komplexe metrisch-rhythmische Strukturen, und vor allem in den Klavieretüden stand für ihn, wie er es nannte, eine „neue Konzeption der rhythmischen Artikulation“ und die Darstellung „illusionärer melodisch-rhythmischer Konfigurationen“ im Vordergrund. So dachte er zunächst auch an (später verworfene) Titel wie *Études polymetriques* oder *Études polyrythmiques*, die verdeutlichen, dass seine Etüden nicht nur als äußerst virtuose Konzertstücke zu verstehen sind, sondern ebenso als kompositorische Studien. Stück für Stück erprobte Ligeti in ihnen Techniken, die es einem einzigen Pianisten erlauben, eine überaus komplexe Polyrhythmik an nur einem Instrument auszuführen.

Ligeti entwickelte die dazu notwendigen „Kunstgriffe“, indem er Elemente verschiedenster musikalischer Sphären und Traditionen aus ihren Zusammenhängen löste und sie zu etwas völlig Neuem und Eigenständigen „amalgamierte“. So ließ er sich u.a. inspirieren vom Jazz, von Conlon Nancarrows *Studies for Player Piano* mit ihren irrwitzigen Schichtungen verschiedener Metren, natürlich auch von der romantischen Klaviermusik, den Klangwelten Debussys und Ravels, populären Musikformen Lateinamerikas,

Kommentar

südostasiatischer Volksmusik, aber auch den rhythmischen Manierismen der Ars subtilior des späten 14. Jahrhunderts. Entscheidend für die Klavieretüden war zudem Ligetis Beschäftigung mit afrikanischen Musikformen, etwa der *amadinda*-Musik Bugandas (siehe dazu den Text unten), aus der er die schnelle Elementarpulsation und die „inherent patterns“ („inhärente Tonfolgen“) adaptierte.

Seine erste Etüde *Désordre*, in der er die „Gestaltung von Übergängen von metrischer Ordnung zur metrischen Unordnung“ zu realisieren versuchte, bezeichnete Ligeti als eine „versteckte Hommage an die neue Wissenschaft des determinierten Chaos“. Anregungen aus der Fraktalgeometrie und der Chaosforschung spielen hier eine wichtige Rolle, aber auch die aus der *amadinda*-Musik adaptierten Techniken der Elementarpulsation und der „inhärenten Tonfolgen“. *Désordre* liegt ein automatisierter Prozess zugrunde: Linke und rechte Hand spielen über Achtelketten jeweils in parallelen Oktaven geführte melodisch-rhythmische Modelle, die – jeweils um eine Tonstufe versetzt – durchgängig wiederholt werden. Sind beide Hände zu Beginn zunächst synchron, so kürzt Ligeti gleich nach der ersten Phrase in der rechten Hand ein Achtel heraus, wodurch die Synchronität aufgebrochen wird. Die Modelle in linker und rechter Hand verschieben sich zueinander, die linke Hand „hinkt“ von nun an um ein Achtel hinter der rechten her. Durch weitere unmerkliche „Auslassungen“ von Achteln treibt Ligeti diese Verschiebung weiter voran. In der Wahrnehmung zeichnen sich so Muster und Gestalten ab, die den „inherent patterns“ der afrikanischen *amadinda*-Musik nahestehen. Zudem werden auch die melodisch-rhythmischen Modelle immer weiter „zusammengestaucht“, sodass Melodieschicht und schneller Grundpuls scheinbar ineinander übergehen. Ordnung und (scheinbares) Chaos liegen hier dicht beieinander.

„Sehr rhythmisch und elastisch“ und „mit Swing“ soll die Quintstudie *Fém* vorgetragen werden. „Fém“ ist das ungarische Wort für Metall, und entsprechend fordert die Partitur einen „stets metallisch harten“, jedoch immer in einem „legato leggiero“ angesiedelten Klang. Freigestellt ist dem Pianisten dagegen die zu variierende Akzentuierung. Für polyrhythmische Komplexität sorgt die Überlagerung zweier immer wiederkehrender, verschieden strukturierter und unterschiedlich langer rhythmischer Muster. Bereits nach dem ersten Durchlauf stellt sich eine Phasenverschiebung ein, die sich im weiteren Verlauf fortsetzt und für eine ständige Variation der rhythmischen Konstellationen sorgt.

Automne à Varsovie reflektiert die prekäre politische Lage Polens zu Beginn der 1980er-Jahre. Ihren resignativen, fatalistischen Ausdruck bezieht die Etüde aus einer zwischen Chromatik und Diatonik schwankenden, unaufhaltsam hinab taumelnden Lamento-Motivik. Das Stück ist ein Paradebeispiel dafür, wie effizient Ligeti es einem einzelnen Pianisten ermöglicht, gleichzeitig mehrere Temposchichten zu spielen: Mit einer gleichmäßigen Sechzehntel-Pulsfolge definiert er rhythmisch den „kleinsten gemeinsamen Nenner“ des Stücks, gewissermaßen eine Orientie-

rungshilfe, da jeder Ton der melodischen Linien in seiner Dauer ein bestimmtes Vielfaches dieser Sechzehntel darstellt. Je mehr solcher kleinsten Einheiten auf einen Melodieton fallen, desto langsamer das Tempo der jeweiligen Stimme. Ungefähr in der Mitte des Stücks kommt es so zu einer Überlagerung von insgesamt vier verschiedenen Geschwindigkeiten über diesem Grundpuls.

amadinda- und _akadinda_-Musik aus Buganda

Seit Mitte der 1980er Jahre war György Ligeti über musikethnologische Studien (etwa von Simha Arom, Gerhard Kubik und Ulrich Wegner) auf die Mehrstimmigkeit und Polyrhythmik in einigen Musikformen Afrikas aufmerksam geworden. Besondere Bedeutung bekam für ihn die instrumentale *amadinda*- und *akadinda*-Musik im alten Königreich Buganda (Uganda). Bei der *amadinda* und der *akadinda* handelt es sich um Holmxylophone mit zumeist zwölf oder mehr Platten, denen zwei Balken, meist Bananenstämme, als Unterlage dienen. An diesen Instrumenten agieren in der Regel drei Musiker mit jeweils zwei Schlegeln. Zunächst spielt der erste Musiker eine Tonreihe (die sogenannte Kernreihe). Während er diese zyklisch wiederholt, setzt der zweite Spieler mit einer weiteren Tonreihe (der Kontrastreihe) ein, deren Schläge genau zwischen die Impulse des ersten Spielers fallen (im Falle der *akadinda* sind es jeweils zwei Schläge, die zwischen den Tönen der Kernreihe erklingen). Dem dritten Spieler kommt schließlich die Aufgabe zu, ergänzend eine melodisch und rhythmisch oft komplizierte Zweiton-Formel zu spielen, deren Struktur sich aus der Kombination der beiden Basisreihen ergibt.

Diese Art des Zusammenspiels bedingt zwei wesentliche Merkmale: das Prinzip des „interlocking“, des Ineinandergreifens von Kern- und Kontrastreihe zu einer sehr schnellen Elementarpulsation, und zum anderen die Tatsache, dass die ursprüngliche melodische Gestalt der Reihen zerfällt, da sich das Tonmaterial nach dem von der Gestaltpsychologie formulierten ‚Gesetz der Nähe‘ in der Wahrnehmung neu strukturiert, indem zeitlich dicht zusammenliegende Töne und Töne gleicher oder benachbarter Tonhöhen zu isolierten melodisch-rhythmischen Gestalten, sogenannten „inherent patterns“, zusammengefasst werden. Einen sehr ähnlichen Effekt erzielt Ligeti in seiner Etüde *Désordre*.

György Ligeti | _Hamburgisches Konzert_

In den 1990er-Jahren richtete György Ligeti sein Augenmerk verstärkt auf Fragen der Harmonik und der Tonalität. Jenseits postmoderner Restaurationsbestrebungen, aber auch losgelöst von rein chromatischen oder mikrotonalen Konzeptionen suchte er eine „neue Art von Tonalität“, eine hybride harmonische Physiognomie, die verschiedene harmonische Sphären vermischt und miteinander konfrontiert. Das *Hamburgische Konzert* für Horn solo und Kammerorchester ist in dieser Hinsicht ein wichtiger Markstein. „Der Chromatik überdrüssig“, schrieb Ligeti, „suche ich nach einer Art nichttemperierter Diatonik, die aber andere harmonische

Kommentar

Verknüpfungen zuläßt als die der historischen europäischen Tonalität. [...] Ich schreibe aber keine modische Obertonmusik, sondern verwende die Obertöne für nichtobertönige Akkordkombinationen. Ich habe kein fest geordnetes System geschaffen, sondern lasse die Klänge los, damit – in Selbstorganisation – andere Arten von tonalen Zusammenhängen entstehen als die der Tradition." Mit dem Horn wählte Ligeti ein Soloinstrument, das ihm hierzu „in die Hände spielte", da es aufgrund seiner verschiedenen Bauarten und Stimmungen – der Solopart schreibt alternierend Ventilhorn in F und B sowie Naturhorn in F vor – bereits per se verschiedene harmonische Sphären verkörpert. Noch dazu finden sich im Orchester vier obligate Naturhörner, die ausschließlich natürliche (nicht-temperierte) Obertonspektren produzieren. Ihr Klang verschmilzt zudem mit dem zweier temperiert gestimmter Bassetthörner, wodurch eigentümlich verschobene Harmonien mit komplexen Schwebungen entstehen. Hinzu kommen zahlreiche Intonationsabweichungen, die Ligeti den übrigen Orchesterinstrumenten vorschreibt.

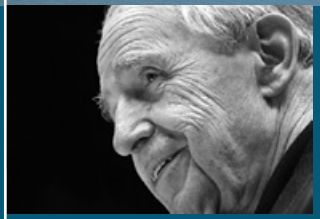
In den sieben Sätzen reiht Ligeti 14 Abschnitte aneinander, deren Betitelungen jeweils ihre Charaktere und strukturellen Besonderheiten deutlich anzeigen. Dabei ist seine Handschrift stets erkennbar: Bereits das *Praeludium* verweist mit seinen statischen Klangflächen, den Aufklarungen und Eintrübungen der sich zueinander verschiebenden Harmonien, aber auch abrupten ‚Klangabstürzen' und unvermittelt einbrechenden Achtelfigurationen beinahe in Form von Selbstzitaten auf bekannte Ligetische Techniken, die aber nun vor allem harmonisch in ein neues Licht gerückt sind. Während der 2. Satz (*Signale, Tanz, Choral*) fast ausschließlich den Naturhörnern vorbehalten ist und auf traditionelle Formtypen und Ausdruckscharaktere anspielt, greift der 3. Satz (*Aria, Aksak, Hoketus*) zudem in rhythmischer Hinsicht auf Elemente zentralafrikanischer Musik zurück. Mit einem lyrischen Hornsolo beginnt der 4. Satz (*Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon*), der später auch „jazzige" Mixturenklänge (*Mixtur*) bereithält. Im 5. Satz (*Spectra*) kommt es – anknüpfend an das *Praeludium* – zu noch komplexeren Harmoniebildungen. Tänzerisch und augenzwinkernd folkloristisch (etwa durch nicht-temperierte Quint-Signale) gibt sich das anschließende *Capriccio*. Den letzten Satz *Hymnus*, ein mysteriös „verstimmter" Naturhorn-Choral, spitzt Ligeti drastisch zu, um ihn dann – auch dies eine für den Komponisten typische Dramaturgie – vollkommen unvermittelt abreißen zu lassen.

Andreas Günther

Michael Beil

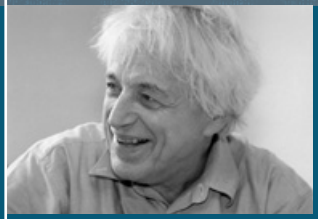
Michael Beil studierte Klavier und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Stuttgart sowie Komposition bei Manuel Hidalgo. Ab 1996 unterrichtete er in Berlin Musiktheorie und Komposition als Leiter der Abteilungen für Neue Musik und Studienvorbereitung an den Musikschulen in Kreuzberg und Neukölln. Im Jahr 2000 Gründung der Gruppe Skart (zusammen mit Stephan Winkler) zur Konzeption von Konzerten mit intermedialen Inhalten. Von 2000 bis 2007 Organisation einer Reihe von Skart-Konzerten. In dieser Zeit übernahm Michael Beil außerdem die künstlerische Leitung des Festivals Klangwerkstatt. Neben zahlreichen Aufträgen erhielt Michael Beil eine Auszeichnung im Kompositionswettbewerb Camillo Togni in Brescia, Stipendien für die Cité des Arts in Paris, für das Künstlerhaus Wiepersdorf und das Heinrich-Gartentor-Stipendium für Videokunst in Thun. Teilnahme am Nachwuchsforum für junge Komponisten der Gesellschaft für Neue Musik (GNM) in Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern. Kompositionsaufträge von Festivals wie Ultraschall in Berlin, ECLAT in Stuttgart und Wien Modern. 2007 Berufung als Professor für elektronische Komposition an die Hochschule für Musik und Tanz Köln, wo er auch das Studio für Elektronische Musik leitet.

Pierre Boulez



Geboren 1925 in Montbrison. 1941–43 Mathematik-Studium in Lyon, anschließend Übersiedlung nach Paris. Ab 1944 Kontrapunkt-Unterricht bei Andrée Vaurabourg-Honegger sowie Eintritt in die Harmonielehre-Klasse von Olivier Messiaen. 1945 Kompositionsstudien bei Olivier Messiaen, Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule, der Zwölftontechnik und insbesondere dem Spätwerk Anton Weberns durch Unterricht bei René Leibowitz. 1946–56 Leiter der Bühnenmusik bei der Compagnie Barrault-Renaud. 1954 Gründung der Concerts du Petit-Marigny (ab 1955 „Domaine Musical“). 1952 erster Besuch der Darmstädter Ferienkurse, dort 1955–60 Dozent für Analyse. 1955 internationaler Durchbruch als Komponist mit *Le Marteau sans maître* beim IGNM-Weltmusikfest. Ab 1970 Planung und Aufbau des 1977 eröffneten Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), das er bis 1991 leitete. 1976 Gründung des Ensemble intercontemporain. Neben dem Komponieren ist er bis heute als Dirigent tätig. Leitung des *Parsifal* (1966–70 sowie 2004/05) und des *Ring des Nibelungen* (1976–80) bei den Bayreuther Festspielen. 1969–75 Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra, 1970–77 Chefdirigent des New York Philharmonic. Zahlreiche Preise und Ehrungen, darunter der Ernst von Siemens Musikpreis 1979, der Große französische Staatspreis 1980, der Theodor-W.-Adorno-Preis der Stadt Frankfurt (1992), der Polar Music Prize und der Kunstpreis der Stadt Berlin sowie mehrere Ehrendoktortitel.

György Ligeti

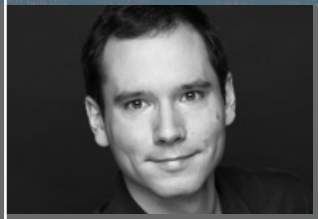


Geboren 1923 in Dicsăszentmárton (heute Târnăveni) im rumänischen Siebenbürgen. Nach dem Abitur 1941–43 Kompositionsunterricht bei Ferenc Farkas am Konservatorium in Cluj sowie zwischenzeitlich bei Pál Kadosa in Budapest. 1944 Einberufung zum Arbeitsdienst in die ungarische Armee, aus dem er im Oktober 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 lehrte. Nach dem ungarischen Aufstand 1956 Flucht nach Osterreich. 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. 1959–72 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 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 und der Frankfurter Musikpreis (2005). Ligeti starb im Juni 2006 in Wien.

Christine Chapman

Christine Chapman studierte Musik an der University of Michigan und der Indiana University. Seit dem siebzehnten Lebensjahr professionell als Hornistin tätig. 1990 Übersiedelung nach Deutschland, seither als Solohornistin für zahlreiche Orchester in Deutschland und Europa tätig, u.a. für die Sinfonieorchester des NDR, des WDR, das Orchester der Deutschen Oper Berlin, das Gürzenich-Orchester Köln und das Koninklijk Filharmonisch Orkest Van Vlaanderen. Im Jahr 2001 erster Auftritt mit dem Ensemble musikFabrik, bei dem sie seit 2004 festes Mitglied ist. Ihr größtes Interesse im Bereich der zeitgenössischen Musik gilt der kammermusikalischen Zusammenarbeit mit anderen Musikern sowie der Weiterentwicklung des Instruments und seiner Spieltechniken. Neben der zeitgenössischen komponierten Musik ist Christine Chapman auch im Jazz aktiv.

Benjamin Kobler



Geboren 1973 in München. Mit fünf Jahren erster Klavierunterricht, später auch Cello- und Kompositionsunterricht. Sein Klavierstudium (u.a. bei Carmen Piazzini und Pierre-Laurent Aimard) schloss er mit dem Konzertexamen ab, daneben Studien in Neuer Kammermusik bei Peter Eötvös. Seit 2007 Mitglied des Ensemble musikFabrik. Als Solist Auftritte in Europa sowie in den USA (u.a. in der Carnegie Hall in New York), in Japan, Korea, Argentinien und Brasilien mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, den Bremer Philharmonikern, dem New World Symphony Orchestra, dem Orchester der NJO Summer Academy, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR und dem WDR Sinfonieorchester Köln unter Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Peter Eötvös, Reinbert de Leeuw und Sir Simon Rattle. Konzerte bei international bedeutenden Festivals, darunter ars musica (Brüssel), Berliner Festwochen, Donaueschinger Musiktage, Edinburgh International Festival, Musica Strasbourg, Schleswig-Holstein Musik Festival und Ultraschall Berlin. Regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern und dem Stockhausen-Ensemble. Uraufführungen von Werken u.a. von Orm Finnendahl, Enno Poppe, Henri Pousseur und Vykintas Baltakas. 2006 Uraufführung von Karlheinz Stockhausens *Natürliche Dauern*. Seit 2003 Dozent bei den Stockhausen-Kursen in Kürten. 2005 Mitglied der Jury des Internationalen Gaudeamus-Wettbewerbs in Amsterdam.

Otto Tausk

Geboren in Utrecht. Studierte Violine bei Viktor Liberman und Istvan Parkanyi sowie Dirigieren bei Jurjen Hempel und Kenneth Montgomery. Weitere Studien bei dem litauischen Dirigenten Jonas Aleksa am Konservatorium in Vilnius. Als Assistenzdirigent beim Rotterdams Philharmonisch Orkest (2004–06) enge Zusammenarbeit mit Valery Gergiev, der ihn anschließend an das Mariinski-Theater in St. Petersburg sowie mehrfach zum Rotterdams Philharmonisch Orkest einlud. Zurzeit Chefdirigent der Holland Symfonia, ab der Saison 2012/2013 Chefdirigent des Sinfonieorchesters und Theaters St. Gallen. Im Oktober 2011 Debüt bei der Los Angeles Philharmonic New Music Group mit Georg Friedrich Haas'*Chants oubliés*. In dieser Saison darüber hinaus erneute Dirigate bei der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, beim Philharmonischen Orchester Dortmund, beim Norrköpings Symfoniorkester, beim Russischen Nationalorchester, beim West Australian Symphony Orchestra und beim Auckland Symphony Orchestra. Regelmäßige Zusammenarbeit mit Ensembles für zeitgenössische Musik wie Asko Ensemble und Nieuw Sinfonietta. 2010/2011 Auszeichnung mit dem Preis „de Olifant" der Stadt Haarlem für seine Arbeit mit der Holland Symfonia. Kürzlich erschien auf CD eine Einspielung von Pfitzner-Liedern (mit Hans Christoph Begemann und der Nordwestdeutschen Philharmonie).

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, 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 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.

montags Konzerte

Montag | 6. Februar 2012 | 20 Uhr
Studio des Ensemble musikFabrik

Rebecca Saunders | ***to and fro (2010)***
für Violine und Oboe

Liza Lim | ***Ochred String (2007)***
für Oboe, Viola, Violoncello und Kontrabass

Younghi Pagh-Paan | ***NO-UL (1984/85)***
für Viola, Violoncello und Kontrabass

Gwyn Pritchard | ***Capriccio Fluido (2010/11)***
für Oboe solo | Uraufführung

Harrison Birtwistle | ***Of the sweet disorder and the carefully careless (2009)***
für Oboe, Violine, Viola und Violoncello

Isang Yun | ***Quartett (1994)***
für Oboe, Violine, Viola und Violoncello

Peter Veale | Oboe
Hannah Weirich | Violine
Axel Porath | Viola
Dirk Wietheger | Violoncello
Michael Tiepold | Kontrabass

Eine Veranstaltung des Ensemble musikFabrik

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

Konzert 42

musikFabrik im WDR

Samstag | 30. Juni 2012 | 20 Uhr

Farbenmaschinen

Vassos Nicolaou | ***Farbenmaschinen (2011/12)*** | für Ensemble
Uraufführung | Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

Georg Friedrich Haas | ***Ich suchte, aber ich fand ihn nicht (2011)*** | für Ensemble
Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

Gérard Grisey | ***Partiels (1975)***
für 18 Musiker

Ensemble musikFabrik
Emilio Pomarico | 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 | Lukas Hellermann
Assistenz | Ann-Kristin Hauberg

Redaktion & Texte | Andreas Günther
Konzeption & Gestaltung | www.vierviertel.com
Bildrechte | alle Fotos © Klaus Rudolph, außer:
Foto Titelseite © Andreas Günther
Michael Beil © privat
György Ligeti © Schott-Promotion / Peter Andersen
Benjamin Kobler © Manfred Esser
Otto Tausk © Marco Borggreve

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 €
keine Vorverkaufsgebühren

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

Gefördert vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport

WDR 3 | KölnMusik Betriebs- und Servicegesellschaft mbH | KUNSTSTIFTUNG NRW | Ensemble musikFabrik