ENSEMBLE MUSIKFABRIK

KONZERT 48

KAMMERSYMPHONIE

MUSIKFABRIK IM WDR

BESETZUNG

ENSEMBLE MUSIKFABRIK

POSAUNE SOLO Bruce Collings

FLÖTE Helen Bledsoe
OBOE Peter Veale
ENGLISCHHORN Piet van Bockstal
KLARINETTE Carl Rosman
KLARINETTE John Corbett
BASSKLARINETTE Heinz-Peter Linshalm
FAGOTT Heidi Mockert
FAGOTT Catherine Larsen-Maguire

HORN Christine Chapman
HORN Gesa Johanns
TROMPETE Marco Blaauw
TUBA Melvyn Poore

SCHLAGZEUG Dirk Rothbrust
SCHLAGZEUG Boris Müller
KLAVIER Ulrich Löffler
SAMPLER Benjamin Kobler

VIOLINE Hannah Weirich
VIOLINE Juditha Haeberlin
VIOLA Axel Porath
VIOLONCELLO Dirk Wietheger
KONTRABASS Benedict Ziervogel

KLANGREGIE Hendrik Manook

DIRIGENT Peter Rundel

SONNTAG
1.\DEZEMBER 2013
20\00 UHR
WDR FUNKHAUS
AM WALLRAFPLATZ

PROGRAMM

GÉRARD GRISEY ⟶ **TALEA** (**OU LA MACHINE ET LES HERBES FOLLES**) (**1985/86**) ⟶ für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier

ARNOLD SCHÖNBERG ⟶ **KAMMERSYMPHONIE OP. 9** (**1906**)
⟶ für 15 Soloinstrumente

PAUSE

BERND THEWES ⟶ **WODU JAIL** (**KRISE DES KÖNIGS**) (**2013**) ⟶
Ein Konzert für Doppeltrichterposaune, Ensemble und elf Bühnenlautsprecher
Teil 1: WO (hypnotic)
Intro – Voodoopool – Next to a mountain – Bernout Folk
Teil 2: WORIN (pending & oozing)
King Coach Island – Unnamed vibrations – Replay – U-Magnetism – Outro
Uraufführung ⟶ Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

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

ENSEMBLE MUSIKFABRIK
WDR 3
KölnMusik Betriebs- und Servicegesellschaft mbH
KUNST STIFTUNG NRW

GÉRARD GRISEY → TALEA (1985/86)

WILDE BLUMEN IN DEN ZWISCHENRÄUMEN DER MASCHINE

Wer Musik schreibt, hat stets auch den Klang der Musik im Blick. Eine Binsenweisheit eigentlich. Und doch ist die Sache vielschichtiger, denn Komponisten messen dem Klang an sich in unterschiedlichster Weise Bedeutung bei. Ganz grundlegende Geltung, nämlich als Keimzelle des Komponierens überhaupt, hatten der Klang und seine innere Struktur für jene Komponisten, die sich 1973 in Paris in der Gruppe „L'Itinéraire" zusammenfanden und deren Musik später unter dem Begriff „Spektralmusik" subsumiert wurde. Gérard Grisey war einer von ihnen. Er verstand den Klang als einen „lebendigen" Organismus, dessen inneren – als solche nicht hörbaren – Mikroprozesse dem menschlichen Ohr zu erschließen seien. An erster Stelle stand für ihn deshalb die Analyse der inneren Struktur des Klangs, die Aufschluss über Anzahl, Tonhöhen und Intensitäten seiner Teiltöne und die Charakteristik der Einschwingvorgänge gab. Das so gewonnene „mikroskopische" Bild vom Klang, visuell darstellbar in Computer-Spektrogrammen, wurde dann Grundlage seines Komponierens. Mit instrumentalen Mitteln simulierte er die harmonischen Spektren (indem er etwa die Teiltöne auf verschiedene Instrumente verteilte) und übertrug schnellste zeitliche Veränderungen im Inneren des Klangs – etwa Einschwingvorgänge – in hörend nachvollziehbare Maßstäbe, also in zumeist sehr langsame, kontinuierliche musikalische Prozesse. Mitte der 1980er-Jahre begann Grisey damit, sein musikalisches Material stärker auf archetypische Klangfiguren zu reduzieren, die sich wie Formeln in das Gedächtnis des Zuhörers einprägen sollten. Das 1985/86 entstandene Ensemblestück *Talea* ist exemplarisch dafür. Sein Titel verrät, dass Grisey hier Anleihen bei der Musik des Mittelalters machte, konkret bei der Isorhythmie, deren Trennung von Tonhöhen- und Rhythmusbehandlung im 20. Jahrhundert erneut aktuell wurde. So auch im Quintett *Talea*, in dem es Grisey vor allem um zwei Dinge geht: um die Aspekte der „Geschwindigkeit" – mithin also der Gestaltung der musikalischen Zeit – sowie des „Kontrastes". Den Kern des Stückes bilden zu Beginn zwei extrem kontrastierende, einander gegenübergestellte musikalische Figuren mit den Merkmalen „schnell, fortissimo, aufwärts" bzw. „langsam, pianissimo, abwärts". Im Verlauf des ersten Teils werden diese polaren Gegensätze zunehmend nivelliert, die extrem verschiedenen Figuren immer weiter einander angenähert. Diesem rational durchkonstruierten ersten Teil schließt sich ein zweiter an, der die prozesshafte Logik des ersten immer weiter untergräbt. Dies erklärt auch den poetischen Untertitel des Werks: *Talea ou la machine et les herbes folles* (Talea oder

die Maschine und das Unkraut). „Vom Gesichtspunkt der Wahrnehmung aus“, so Grisey, „erscheint mir der erste Teil wie ein unerbittlicher Prozess, eine wahrhafte Maschine, die die Freiheit, die im zweiten Teil auftauchen wird, aufbauen soll. Das Vorgehen dieses zweiten Teils wird nämlich von mehr oder weniger irrationalen Erscheinungen durchlöchert, wie Erinnerungen an den ersten Teil, die allmählich durch den neuen Kontext gefärbt werden, bis sie nicht mehr erkennbar sind. Dieses Unkraut, diese wilden Blumen, die in den Zwischenräumen der Maschine wachsen, gewinnen an Bedeutung und wuchern, bis sie den Abschnitten, in denen sie sich wie Parasiten hineingeschlichen haben, eine ganz und gar unerwartete Färbung geben.“

Andreas Günther

TALEA

Der lateinische Begriff „talea“ bezeichnete in der Musiktheorie des 14. Jahrhunderts (etwa bei Johannes de Muris) ein sich wiederholendes rhythmisches Schema (v.a. in der Tenorstimme einer Motette). Für eine sich wiederholende Tonfolge verwendete man dagegen den Terminus „color“. In der mittelalterlichen, später „Isorhythmie“ genannten Satztechnik überlagern sich talea und color, wobei sie in ihren Wiederholungen nicht „deckungsgleich“ zueinander ablaufen. In der Musik des 20. Jahrhunderts wurde diese Trennung von Rhythmus und Tonhöhenverlauf erneut aufgegriffen, etwa in den verschiedenen Methoden der Reihenkomposition und des Serialismus.

GÉRARD GRISEY

Geboren 1946 in Belfort. 1963–65 Studien am Konservatorium von Trossingen in den Fächern Klavier, Harmonielehre und Komposition (bei Helmut Degen). Anschließend ab 1965 Studium am Conservatoire national supérieur de musique in Paris (Komposition, Harmonielehre, Kontrapunkt, Klavierbegleitung, Musikgeschichte). 1968–72 Kompositionsstudien in der Klasse von Olivier Messiaen, zudem 1968 Kompositionsunterricht bei Henri Dutilleux an der École normale supérieure de musique. An der Faculté des sciences von Paris Studien in Elektroakustik (1969 bei Jean-Etienne Marie) und Akustik (1974 bei Émile Leipp). 1972 erster Besuch der Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, dort Unterricht insbesondere bei György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis. 1972–74 als Stipendiat in der Villa Medici in Rom. 1973 Gründung der Gruppe L’Itinéraire (zusammen mit Tristan Murail, Michaël Levinas und Roger Tessier). 1980 Arbeit in der Forschungsgruppe des IRCAM und Stipendium des DAAD für einen Aufenthalt in Berlin. Unterrichtete 1978–82 bei den Darmstädter Ferienkursen und 1982–86 als Dozent für Musiktheorie und Komposition an der University of California in Berkeley. Nach der Rückkehr nach Europa ab 1987 Professor für Komposition am Conservatoire in Paris. Daneben Kompositionskurse in Frankreich und im Ausland. Grisey starb im November 1998 in Paris.

ARNOLD SCHŒNBERG → KAMMERSYMPHONIE OP. 9 (1906)

KOMPRIMIERTE SYMPHONIE

Wenn es in der Musikgeschichte so etwas wie „Schlüsselwerke“ gibt – Kompositionen also, die einen Wechsel der Paradigmen markieren oder ankündigen –, dann fällt Arnold Schönbergs Kammersymphonie op. 9 von 1906 zweifellos unter diese Kategorie. Sie verkörpert nicht nur eine Absage an die Spätromantik und gleichzeitig einen Anfang im Hinblick auf die Symphonie im 20. Jahrhundert, insbesondere die gerade erst entstandene Gattung der Kammersymphonie. In ihr manifestiert sich auch vieles von dem, für das bis heute der erst einige Jahre später aufgekommene Begriff der „Neuen Musik“ steht. Ein Werk des Umbruchs, das die hoffnungsvolle Aufbruchsstimmung dieser Jahre widerspiegelt, die kurze Zeit später durch den Ersten Weltkrieg zunichte gemacht wurde. Der Umbruch, den Arnold Schönberg zwischen etwa 1907 und 1911 vollzog, betraf – obwohl Schönberg sich als kompromissloser Fortsetzer der Tradition verstand – beinahe alle Dimensionen des musikalischen Materials: vor allem die Harmonik, die er zunächst erweiterte und dann in die freie Atonalität überführte, damit zusammenhängend aber auch die motivisch-thematische Arbeit, die Form, die Rhythmik, die Klangfarbe und nicht zuletzt die Gattungen, deren Grenzen verschoben und aufgeweicht wurden, etwa in Schönbergs zweitem Streichquartett, in dessen drittem Satz sich eine Vokalstimme zu den vier Streichern hinzugesellt. Den in diesen Jahren in der Luft liegenden Überdruss an traditionellen Gattungen spiegelt auch Schönbergs erste Kammersymphonie op. 9 wider. 1906, im Jahr der Entstehung von Gustav Mahlers riesig besetzter achter Symphonie („Symphonie der Tausend“) geschrieben, bricht die Kammersymphonie radikal mit der Monumentalität spätromantischer Symphonik. Die Bezeichnung „Kammersymphonie“ meint hier aber nicht einfach nur eine Symphonie in kleinerer, eben kammermusikalischer Besetzung, sondern weit mehr. Schönbergs Strategie war hier Konzentration und Verdichtung statt Ausdehnung, ja eine regelrechte Verkleinerung fast all dessen, was bis dahin für das Symphonische stand. Den monumentalen Orchesterapparat dampfte er zu einem kammermusikalischen Solistenensemble von nur noch 15 Musikern zusammen. Statt eines satten symphonischen Orchesterklangs herrscht nun ein durchsichtiges, ja kammermusikalisches Klangbild vor, dessen empfindliche Balance die Musiker aufs Äußerste fordert und dem auch kompositorisch eine weitestgehend kammermusikalische, solistische Behandlung der Stimmen entspricht. Schönbergs Solistenensemble der Kammersymphonie war zukunftsweisend, denn es sollte Vorbild für das

Ensemblestück des 20. und 21. Jahrhunderts werden, das der Komponist und Dirigent Enno Poppe einmal als die „Sinfonie des ausgehenden 20. Jahrhunderts“ bezeichnete. [redacted] Verknappung und Verdichtung prägen auch die Form. Schönberg setzt in seiner ersten Kammersymphonie den Weg fort, den er bereits in *Pelleas und Melisande* sowie im 1. Streichquartett op. 7 eingeschlagen hatte: die Verschränkung mehrsätziger zyklischer Formen mit einsätzigen Formmodellen. So komprimiert er in Opus 9 die hergebrachte Viersätzigkeit der Symphonie zu einem einsätzigen Gebilde, das jedoch die Sätze einer Symphonie (Sonaten-Allegro, Scherzo mit Trio, Adagio und Finale) noch durchscheinen lässt. Zugleich ähnelt die Form als Ganze einem Sonatenhauptsatz. Doch Schönberg ging es nicht allein um Reduktion und Verkleinerung, sondern gleichzeitig um eine Steigerung der Ausdrucksintensität und des kompositorischen Anspruchs. Das zeigt schon die Fülle des motivisch-thematischen Materials – Alban Berg wies in seiner Analyse der Kammersymphonie nicht weniger als 19 Themen nach –, aber auch der Duktus dieser Themen, die nach wie vor eher symphonisch als kammermusikalisch wirken. Trotz der Fülle an thematischen Gedanken entsteht der Eindruck, alles sei wie aus einem Guss geformt, was auf das hohe Maß der strukturellen und konstruktiven Verdichtung zurückzuführen ist. [redacted] Eine wichtige Rolle spielt dabei die Harmonik, in der Schönberg die „Emanzipation der Dissonanz“ weiter vorantrieb. Das Prinzip der Tonalität scheint hier an seine äußerste Grenze gekommen zu sein, denn im Wesentlichen sind es nun nicht mehr große und kleine Terzen, sondern Quarten und Ganztonintervalle, die sowohl die Harmonik als auch die Melodik der einzelnen Stimmen prägen. Exemplarisch dafür ist das berühmte, gleich zu Beginn in der Hornstimme optimistisch und signalartig emporsteigende Quartenthema, das geradezu programmatische Bedeutung bekommt. „Einem ganz andern Ausdrucksbedürfnis (stürmischem Jubel) entspringend“, schrieb Schönberg einige Jahre später in seiner *Harmonielehre*, „formen die Quarten sich hier zu einem festen Thema des Horns,

MODELL FÜR DIE ENSEMBLEMUSIK DES 20. UND DES 21. JAHRHUNDERTS

Mit seiner Kammersymphonie op. 9 erteilte Arnold Schönberg der spätromantischen Symphonik eine radikale Absage. Das betraf vor allem die Besetzung, den musikalischen Stimmensatz und damit einhergehend das Klangbild. Während in der klassisch-romantischen Symphonie Streicher und Bläser traditionell mehrfach besetzt und ihre Stimmen gruppenweise chorisch, d.h. weitgehend identisch geführt wurden, sah Schönberg für seine erste Kammersymphonie 15 meistenteils solistisch behandelte Instrumente vor. Dieses Modell sollte Schule machen. Vor allem in der Neuen Musik nach 1945 und bis heute ist das Ensemblestück mit quasi solistischer Stimmbehandlung ein zentraler Werktypus. Schönbergs Kammersymphonie ist nicht nur das (meist unausgesprochene) Vorbild, wenn sich das Ensemble musikFabrik als „Solistenensemble“ bezeichnet, sondern auch eine der bedeutendsten historischen Grundlegungen für das Wirken des Ensembles überhaupt.

breiten sich architektonisch über das ganze Werk aus und geben allem, was vorkommt, ihr Gepräge. So kommt es, daß sie hier nicht bloß als Melodie oder als rein impressionistische Akkordwirkung auftreten, sondern ihre Eigentümlichkeit durchdringt die gesamte harmonische Konstruktion, sie sind Akkorde wie alle anderen.“ Schönberg war überzeugt davon, mit der ersten Kammersymphonie zu einer eigenen Kompositionstechnik und Stilistik gelangt zu sein, auf der er fortan aufbauen könnte. Bekanntermaßen ging Schönberg nach der ersten Kammersymphonie aber noch entscheidende Schritte weiter, die ihn zunächst in die freie Atonalität und dann zur Zwölftontechnik führen sollten.

Andreas Günther

ARNOLD SCHÖNBERG

1874 in Wien geboren. Bereits im Kindesalter erste Kompositionsversuche. 1891 Beginn einer Banklehre. 1894 Bekanntschaft mit seinem künstlerischen Mentor und späteren Schwager Alexander v. Zemlinsky im Orchester Polyhymnia. 1895 Kündigung der Bankanstellung; in den folgenden Jahren Dirigate bei verschiedenen Gesangsvereinen. 1898 Konversion vom jüdischen zum protestantischen Glauben. 1901 Heirat mit Mathilde v. Zemlinsky. Übersiedlung nach Berlin, dort Kapellmeister am Überbrettl und Dozent am Stern'schen Konservatorium. 1903 Rückkehr nach Wien. 1904/05 Lehrer an den Schwarzwald'schen Schulanstalten, wo Alban Berg und Anton Webern seine Schüler werden. 1911 erneute Übersiedlung nach Berlin, Dozent am Stern'schen Konservatorium und Abschluss seiner *Harmonielehre*. 1916–18 im Kriegsdienst (mit Unterbrechungen). 1918 Gründung des „Vereins für musikalische Privataufführungen“. 1923 Bekanntgabe seiner Methode der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. 1924 Heirat mit Gertrud Kolisch. 1925 Berufung als Leiter der Meisterklasse für Komposition an die Berliner Akademie der Künste. 1933 verlässt er Berlin; Rekonversion zum jüdischen Glauben; Auswanderung in die USA. 1934–35 Vorträge und Lesungen an den Universitäten von Chicago und Los Angeles; daneben Privatunterricht, John Cage wird sein Schüler. 1936–44 Professor an der Universität in Los Angeles. Er starb 1951 in Los Angeles.

BERND THEWES → WODU JAIL (KRISE DES KŒNIGS) (2013)

„IN FORMALER ÄHNLICHKEIT ZUR PSYCHISCHEN KRISE“

Das Solokonzert ist traditionell vor allem mit zwei Aspekten verbunden: Zum einen bietet es dem Solisten Gelegenheiten, die eigene Virtuosität unter Beweis zu stellen und die Möglichkeiten seines Instruments zu demonstrieren. Zum anderen spielen in der Gattung immer wieder musikalische Kommunikation und Interaktion eine besondere Rolle – vor allem zwischen Solist und Orchester (oder Ensemble). Gerade diesem zweiten Gesichtspunkt, der sich auch auf philosophisch-metaphorischer Ebene betrachten lässt, geht Bernd Thewes in seinem Konzert für Doppeltrichterposaune, Ensemble und elf Bühnenlautsprecher nach: „Solokonzerte sind für mich“, sagt er, „die typische Musikform, bei der ich auf die Problematik des Subjektes und seines Verhältnisses zu seinem ‚Außen‘ gestoßen werde. Der Solist ‚repräsentiert‘ gewissermaßen das Ich, gegenüber einem Ensemble wie auch gegenüber einem Publikum, mit denen er kommuniziert oder Interferenzen erzeugt.“ Thewes, der – wie es Achim Heidenreich formulierte – immer wieder „nach einem biografischen Widerhall im klingenden Material“ sucht, „ohne dabei im Subjektiven zu verharren“, geht es in *WoDu Jail (Krise des Königs)* nicht um musikalische Kommunikation im Sinne einer überlieferten Logik oder Form, etwa eines auskomponierten „konzertierenden“ Dialogs. Eher fasst er musikalische Kommunikation als Metapher auf. Und so geht es ihm um Grundsätzlicheres: um ein „Nachdenken über den Sinn der Ich-Konstruktion“, um die Verortung des Ichs (die Titel der beiden Werkabschnitte „Wo“ und „Worin“ deuten dies an), um Spannungsverhältnisse zwischen dem Innen und dem Außen, dem Ich und dem Du, und auch um den Aspekt eines möglichen Gefangenseins („Jail“!) in der ständigen Suche nach Kommunikation – in einer Zeit, die unendlich viele Mittel zur Kommunikation bereithält, aber tatsächliche Kommunikation nicht unbedingt begünstigt. Thewes verweist auf ein vielfältig verzweigtes Netz poetischer, philosophischer und kulturhistorischer Bezüge, die mit diesen Fragen zusammenhängen und die in der einen oder anderen Form in die Werkgestalt einflossen oder ihm Anregungen lieferten. Zu nennen sind hier vor allem Jimi Hendrix und Novalis, die zunächst nur wenig miteinander zu tun zu haben scheinen; aus der Beschäftigung mit ihnen ergaben sich für Thewes jedoch gewisse Gemeinsamkeiten, etwa die jeweilige Vorstellung vom Ich oder auch krisenhafte psychische Zustände betreffend. Konkrete Bezüge gibt es vor allem zu Hendrix’ Song *Voodoo Chile (Slight Return)*, zu dem die mehrdeutigen Titelworte

„WoDu Jail“ eine Assonanz bilden, und zu der erstmals 1798 abgedruckten Fragmentsammlung *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* von Novalis, auf die der zweite Teil des Titels („Krise des Königs“) hindeutet. ▬ Die inhaltlich-semantische Ebene spiegelt sich in einem vielschichtigen Konzertgeschehen und einem ausgetüftelten Bühnenaufbau wider. Im Mittelpunkt des Konzerts, dessen Äußeres sich, so Thewes, eher „in formaler Ähnlichkeit zur psychischen Krise“ als in Bahnen musikalischer Logik bewege, steht natürlich die Soloposaune. Wie die anderen drei exponiert eingesetzten Blechbläser (Trompete, Horn und Tuba) ist sie mit einem Doppeltrichter ausgestattet – wodurch sich völlig neue instrumentale Möglichkeiten eröffnen, die derzeit nur das Ensemble musikFabrik bietet. Die vier Blechbläser sind zudem mit Mikrophonen ausgestattet und ihr Klang wird – jeweils reguliert über ein Volumenpedal – an insgesamt elf Lautsprecher verteilt, die an verschiedenen Orten platziert sind, etwa in den beiden links und rechts aufgestellten Abflussrohren, in einer Blechtonne oder im Klavier. Zudem vernetzt Thewes die Akteure untereinander. So wird beispielsweise der vom Horn abgenommene Klang auf einen Lautsprecher geleitet, der so konstruiert wurde, dass der Soloposaunist ihn auch als Dämpfer verwenden kann. Aktiviert werden diese Lautsprecher über eine zweimanualige „Splitter-Maschine“, die Thewes aus Baumarkthölzern und mit Nägeln zusammengezimmert hat – ein Gerät also, das weit entfernt ist von der technoiden Perfektion so mancher Live-Elektronik, das klappert und knarzt, und dessen nebenbei entstehenden Geräusche Thewes nicht nur in Kauf nimmt, sondern als Samples rekursiv wieder in anderen Zusammenhängen zuspielt. ▬ Interaktion und Kommunikation spielen aber noch auf einer anderen Ebene eine Rolle: Neben auskomponierten und traditionell notierten Abschnitten gibt es solche, die Thewes nach dem von ihm so genannten „Imitando-Prinzip“ gestaltet. Über Kopfhörer wird den Musikern hier vorab produziertes Klangmaterial vorgespielt, dass sie dann zu imitieren haben, etwa das Klangergebnis einer computergestützten Tonhöhenerkennung, die Thewes über den Hendrix-Song *Voodoo Chile* laufen ließ. Das Prinzip der Nachahmung, das, so Thewes, allzu gern „als Kommunikation missverstanden“ wird, führt hier aber nicht einfach zur Reproduktion des bereits bekannten. Vielmehr provoziert es – paradoxerweise – Veränderungen im Klang oder in der Spielweise und lässt so etwas ganz neues entstehen.

DOPPEL–SCHALLTRICHTER

Die Blechblasinstrumente mit Doppel-Schalltrichtern, wie sie in Bernd Thewes’ *WoDu Jail (Krise des Königs)* zum Einsatz kommen, wurden eigens für das Ensemble musikFabrik angefertigt. Statt aus einem Schalltrichter wird der Klang hier aus zwei Öffnungen abgestrahlt, die sich unabhängig voneinander z. B. mit Dämpfern abdecken lassen. So sind schnelle und kontinuierliche Wechsel zwischen verschiedenen Klangfarben ebenso möglich wie deren Überlagerung. Neben der größeren Klangfarbenvielfalt lassen sich – durch Verstellen der Trichter – auch räumliche Wirkungen erzielen.

Andreas Günther

BERND THEWES

Geboren 1957 in Quierschied bei Saarbrücken, spielte als Kind Blockflöte, Akkordeon und Trompete, seit dem 15. Lebensjahr Klavier. Studium der Schulmusik in Saarbrücken und der Musikwissenschaften in Mainz, als Komponist Autodidakt. Zahlreiche Kompositionen für Solo- bis Orchesterbesetzungen, radiophone Projekte, selbstgebaute Instrumente, Oper, Klanginstallationen und elektronische Musik. 1985 Mitbegründer und (bis 1990) Dirigent des Neuen Musikvereins Illingen. 1988–97 zusammen mit dem Trompeter Michael Gross Organisator und Leiter des Illinger Burgfestes für Neue Musik. 1995 Förderstipendium der Landeshauptstadt Saarbrücken. 1997 Stipendium der Cité Internationale des Arts, Paris. Zusammenarbeit mit Musikerinnen und Musikern wie u.a. Michael Gross, Dirk Rothbrust, Mike Svoboda, Dietmar Wiesner, Ueli Wiget, Uwe Dierksen, William Foreman, Teodoro Anzellotti, Stefan Hussong, Hermann Kretschmar und Cathy Milliken. Aufführungen seiner Werke u.a. bei den Internationalen Theatertagen Villach, den Musikfestspielen Saar, dem Festival Musik im 20. Jahrhundert des SR, bei den klangaktionen München, bei ars nova des SWR, beim Forum Neue Musik des SR und der Stadtgalerie Saarbrücken, bei den Saarbrücker Kammermusiktagen, beim Forum Neue Musik des hr, beim European Music Festival Sofia, bei musica viva München und Musik der Jahrhunderte Stuttgart. Zusammenarbeit mit Ensembles wie dem Trio Recherche, dem Ensemble Aventure, dem Ensemble musikFabrik, dem Schlagquartett Köln, dem Minguet Quartett und dem Auryn Quartett. Im Bereich der Filmmusik realisierte er in den letzten Jahren mehrere Projekte für arte: Neukompositionen zu Stummfilmen (u.a. für Filme von Hans Richter und Carl Th. Dreyer) sowie Bearbeitungen historischer Filmmusiken wie die neuen Orchesterfassungen von Edmund Meisels *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* zu dem gleichnamigen Film von Walther Ruttmann sowie *Oktober*, der Musik zur Verfilmung der russischen Oktoberrevolution von Sergej Eisenstein.

MITWIRKENDE

BRUCE COLLINGS

Geboren 1957 in Kansas City, USA. Begann mit zehn Jahren das Spiel auf der Posaune. Posaunenstudium an der University of Minnesota bei Steven Zellmer und Henry Charles Smith. 1980 Bachelor of Music am New England Conservatory of Music in Boston, wo er bei dem Neue-Musik-Spezialisten John Swallow studierte. Nach verschiedenen Orchesterengagements ab 1987 Soloposaunist im Orchester der Stadt Solingen. Seit 1995 Soloposaunist der Bergischen Symphoniker. Er ist Gründungsmitglied des ReSonanz-Posaunenquartetts, mit dem er die CD *Debut* aufgenommen hat. Bruce Collings wurde 1995 Mitglied des Ensemble musikFabrik und hat mit namhaften Musikerpersönlichkeiten wie Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Hans Zender, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm und Peter Eötvös zusammengearbeitet sowie bei zahlreichen Uraufführungen und CD-Einspielungen mitgewirkt.

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 gegründeten 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 Carlus 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 Barraqués 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, Lincoln Center Festival New York, Brooklyn Academy of Music New York, Muziekgebouw aan 't IJ und Concertgebouw Amsterdam, Huddersfield Contemporary Music Festival, Ruhrtriennale, Beethovenfest Bonn, Kölner Philharmonie, ACHT BRÜCKEN | Musik für 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 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.

MUSIKFABRIK IM WDR 49
SONNTAG
6.\APRIL 2014
20\00 UHR

MICHAEL WERTMÜLLER → **NEUES WERK** (**2013/14**)
→ für Saxophon, Schlagzeug und Ensemble → Uraufführung → Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

EVAN JOHNSON → **DIE BEWEGUNG DER AUGEN** (**2011–12, REV. 2014**)
→ Uraufführung der revidierten Fassung

REBECCA SAUNDERS → **QUARTET** (**2011–13**) → für Trompete, Oboe, Schlagzeug und Klavier → Uraufführung → Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

Peter Brötzmann, Saxophon
Dirk Rothbrust, Schlagzeug
Ensemble musikFabrik
Christian Eggen, Dirigent

MUSIKFABRIK IM WDR 50
SAMSTAG
7.\JUNI 2014
20\00 UHR

AURELIANO CATTANEO → **NEUES WERK** (**2013/14**)
→ für Ensemble → Uraufführung → Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

MICHEL VAN DER AA → **NEUES WERK** (**2013/14**) → für Klarinette und Ensemble → Deutsche Erstaufführung → Kompositionsauftrag von London Sinfonietta (mit Unterstützung der London Sinfonietta Pioneers), Ensemble musikFabrik, Kunststiftung NRW und Klarinettist Kari Kriikku

ARNULF HERRMANN → **NEUES WERK** (**2013/14**) → für Horn und Ensemble → Uraufführung → Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik, gefördert durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW

Carl Rosman, Klarinette
Christine Chapman, Horn
Ensemble musikFabrik
Susanna Mälkki, Dirigentin

VORSCHAU

IMPRESSUM

Ensemble musikFabrik
Im Mediapark 7
50670 Köln

Fon +49 (0) 221 7194 7194 0
Fax +49 (0) 221 7194 7194 7
musikfabrik@musikfabrik.eu
www.musikfabrik.eu

PROJEKT-MANAGEMENT Lukas Hellermann
ASSISTENZ Bianca Pütz

REDAKTION & TEXTE Andreas Günther
KONZEPTION & GESTALTUNG www.q-home.com
BILDRECHTE © Katharina Dubno

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: +492212801

EINTRITTSPREISE Einzelpreis: 15 € / ermäßigt 7,50 €
Ihre Eintrittskarte ist vier Stunden vor Konzertbeginn und für Ihre Heimfahrt als Fahrausweis im VRS (2. Klasse) gültig.