



EDITION MUSIKFABRIK 13 → KREUZUNGEN/ CROSSINGS

ENSEMBLE MUSIKFABRIK

FLÖTE Helen Bledsoe
OBOE Peter Veale
KLARINETTE Carl Rosman
FAGOTT Alban Wesley
HORN Christine Chapman
TROMPETE Marco Blaauw
POSAUNE Bruce Collings
TUBA Melvyn Poore
KLAVIER Benjamin Kobler, Ulrich Löffler
SCHLAGZEUG Dirk Rothbrust
VIOLINE Juditha Hæberlin, Hannah Weirich
VIOLA Axel Porath
VIOLONCELLO Dirk Wietheger
KONTRABASS Florentin Ginot, Michael Tiepold

GÄSTE/GUESTS

FLÖTE Liz Hirst (12)
OBOE Piet van Bockstal (12), Ernest Rombout (1, 11)
KLARINETTE John Corbett (12), Nandor Götz (11), Richard Haynes (1, 11), F’ie Schouten (11)
SAXOFON Joshua Hyde (12), Frank Riedel (12)
HORN Jodie Lawson (12), Rohan Richards (11)
TROMPETE Markus Schwind (1, 12)
POSAUNE Brandt Attema (12), Chris Houilding (11)
HARFE Fontane Liang (12), Mirjam Schröder (2–10)
KLAVIER Mark Knoop (12)
AKKORDEON Eva Zöllner (11)
SCHLAGZEUG Johannes Fischer (12), Rie Watanabe (1, 11)
VIOLINE Corinna Canzian (2–10), Gregor Dierck (1, 11), Tinta Schmidt von Altenstadt (12)
VIOLA Justin Lee Mark Caulley (11), Ulrich Mertin (12)
VIOLONCELLO Jessica Kuhn (12)
KONTRABASS Michinori Bunya (2–10)

KREUZUNGEN

Musik ist selten unverfälscht. Fast immer ist der ästhetische Prozess – der des Komponierens ebenso wie der des Wahrnehmens – von außermusikalischen Phänomenen beeinflusst. Historisches, Physikalisches und Ethnologisches kommen den Kompositionen auf dieser CD „in die Quere“ und bestimmen die Valeurs *zwischen* den Klängen, die Kreuzungen mit jenen Bereichen des Musikalischen, die das Hören im besten Sinne verunklaren. ■■■■ Music is seldom unadulterated. The aesthetic process – both of composition and of perception – is almost always influenced by extramusical phenomena. Historical, physical, and ethnological forces have “gotten in the way” of the compositions on this CD, determining the values *between* the sounds, the crossings into those musical realms where hearing becomes, in the best sense of the word, unclear.

VASSOS NICOLAOU → FARBENMASCHINEN (2011/12)

Für Vassos Nicolaou, 1971 auf Zypern geboren, war es biographisch kaum möglich, um eine intensive Beschäftigung mit dem Phänomen Klangfarbe „herumzukommen“. Er studierte am Pariser Conservatoire sowie am IRCAM und kam dort zwangsläufig mit der Ästhetik der „Musique spectrale“ sowie mit den Errungenschaften und Potenzialen der computergestützten Klanganalyse in Kontakt. Letztere ist für Nicolaou zu einem wesentlichen Aspekt seiner Arbeit geworden: Am Anfang einer Komposition steht bei ihm zumeist die digitale Analyse eines Klangs – ein Glockengeläut etwa, Stimmen, aber auch instrumental oder elektronisch erzeugte Klänge. Über dieses „Hineingehen“ in die akustischen Signale erhält Nicolaou Aufschluss über deren harmonisches Innenleben, über die verborgenen strukturellen Gefüge, auf denen der Klang als hörbares Phänomen gründet. Allerdings bescheidet er sich im Folgenden nicht damit, den Kompositionsprozess allein nach den Maßgaben dieser Klangforschung auszurichten. Stattdessen erfolgt auf der Basis seiner Analysen eine detailreiche Arbeit an der Gestalt der Klänge, wobei Nicolaou versucht, eine kontinuierliche Balance zwischen der Strenge vorgegebener Strukturen und der ganz und gar subjektiven Intervention zu finden. In Nicolaous Ensemblestück *Farbenmaschinen*, 2011 und 2012 für das Ensemble Musikfabrik entstanden, kommt diese Ausgewogenheit in besonderer Weise zum Tragen. Die Komposition gründet auf einer strukturellen Basis – einem komplexen Gefüge aus zahllosen linearen Gestalten mit fixierten Tonhöhen und Rhythmen, das einen scheinbar unerschöpflichen Vorrat an „harmonischen Feldern“ bereithält. Im klingenden Resultat wird diese Struktur allerdings zu keiner Zeit in ihrer Originalgestalt hörbar, beansprucht aber dennoch eine kontinuierliche, gewissermaßen verborgene Präsenz, indem alles Einklingende letztlich auf das Ausgangsmodell rückführbar ist. Ein wesentliches Charakteristikum von *Farbenmaschinen* sind zudem zwei strukturell grundverschiedene Ebenen, die einander während des gesamten Verlaufs des Stücks einerseits gegenüberstehen, andererseits in eine „subkutane“ Wechselwirkung treten: Eine komplex heterophone, in sich bewegte Schicht kreuzt sich mit lang gehaltenen Tönen, die das übrige Geschehen „färben“, indem sie ein Changieren der harmonischen Situationen bewirken. ■■■■ Biographically speaking, for Vassos Nicolaou (b. 1971 in Cyprus), there was no “getting around” an intensive exploration of the phenomenon of timbre. He studied at the Conservatoire de Paris and at IRCAM, where he inevitably came into contact with the spectralist aesthetic, and with the accomplishments and possibilities of computer-assisted sound analysis. The latter has become an essential aspect of his work: His compositions generally begin with the digital analysis of a sound – the ringing of a bell, for example, or voices, or the sounds produced by musical instruments or electronic devices. By “entering into” the auditory signal in this way, Nicolaou gains insight into its harmonic inner workings, the unseen structural framework upon which the sound, as an audible phenomenon, is based. However, he is not content for the direction of the subsequent composition process to be solely dictated by these initial analyses. What follows instead, proceeding from those analyses, is highly detailed work on the shapes of the sounds, during which he is continuously trying to strike a balance between the rigidity of predetermined structures and the absolute subjectivity of intervention. This balancing is especially evident in *Farbenmaschinen* (*Color machines*), a piece written for Ensemble Musikfabrik in 2011–12. The composition is built on a structural foundation – a complex construction of innumerable linear forms with fixed pitches and rhythms that holds a seemingly inexhaustible store of “harmonic fields.” In the audible result, however, this structure is never heard in its original form, but rather constitutes a continuous, somewhat obscure presence in which all sound can ultimately be traced back to the original model. A further significant characteristic of *Farbenmaschinen* is that it possesses two fundamentally distinct levels, which stand in opposition to one another while simultaneously engaging in a “subcutaneous” interplay throughout the piece: a complex, heterophonic, agitated layer intersects with long sustained tones that lend an iridescence to the harmonic situations, “coloring” the events around them.

JOHANNES SCHÖLLHORN → PIÈCES CROISÉES (2012)

Eine „Kleinigkeit“, ein kurzes Instrumental- oder Vokalstück meist heiteren Charakters ist die Bagatelle, derer sich Johannes Schöllhorn in seinem neunsätzigen Ensemblestück *pièces croisées* aus dem Jahr 2012 angenommen hat. „Die Bagatelle“, sagt Schöllhorn, „ist bis heute ein Underdog unter den musikalischen Formen, ähnlich wie die Ländler oder Walzer bei Schubert, aber sie ist, im Gegensatz zu diesen, ein Tummelplatz für Subversion und Anarchie, gleichzeitig ein Idealplatz für Understatement geblieben. Die Bagatelle erscheint meist als Abfall, Nebensache, Fundstück und ist nicht der Rede wert. Die Bagatelle selbst redet nicht drumherum (dafür hat sie keine Zeit) und nicht in großen Gesten (dazu hat sie keine Lust). Sie ist oft schmutzig, ein Bastard oder absichtsvoll unreif. Ganz allgemein fehlt ihr der Sinn fürs Klassisch-Ausgewogen-Erhabene ebenso wie der große epische Bogen. Sie ist, wie Francis Ponge sagt, „une petite bombe dans notre sensibilité“. Neun solcher „kleinen Sprengsätze in der Sensibilität“ hat Schöllhorn mit seinen *pièces croisées* kompiliert. Die „gekreuzten Stücke“, auf die der Titel

verweist, beziehen sich einerseits auf einen Zaubertrick gleichen Namens, bei dem – ähnlich wie beim Hütchenspiel – zwei mit den Händen verdeckte Münzen an unerwarteten Orten wieder auftauchen. Zum anderen hat der Titel alle eine genuin musikalische Bedeutung. Vor allem im Werk von François Couperin sind dies Stücke für Cembalo, bei denen sich die Hände auf den beiden Manualen überkreuzen. „Musikalisch“, sagt Schöllhorn, „ist das auch eine Zauberei, da dadurch die einzelnen Linien im Ohr nicht mehr voneinander getrennt werden können“. Von Couperin, namentlich aus dem 1717 erschienenen *Second livre de pièces de clavecin*, hat Schöllhorn auch die Bezeichnungen seiner Bagatellen entlehnt. Darüber hinaus haben die *pièces croisées* allerdings nichts mit Couperin zu tun – außer vielleicht, dass auch sie sich bisweilen „gewisser Tricks“ bedienen. Etwa klangliche Allusionen, die vage „Erinnerungen“ an bereits Gehörtes evozieren; oder auch regelrechte Zitate, wie etwa eine Schichtung aus Klaviermusiken von Franz Liszt im letzten Stück „Ja lugubre“. Schöllhorns musikalisches Hütchenspiel zielt aber auch hier nicht auf klar Nachvollziehbares; viel wichtiger ist ihm, „der Tonfall, die Aura dieser Musik“, die geradezu „nach 19. Jahrhundert riecht“. ■■■■ A “trifle” is short, usually lighthearted vocal or instrumental piece – such is the bagatelle. Turning his hand to the form in 2012,

Johannes Schöllhorn created *pièces croisées*, a composition for a nine-piece ensemble. “The bagatelle,” Schöllhorn says, “is still to this day an underdog among musical forms, a bit like Schubert’s ländler and waltzes, but unlike those forms it has remained a playground for subversion and anarchy, and at the same time the perfect place for understatement. Most of us see the bagatelle as rubbish, trivial, flotsam, not worth talking about. The bagatelle itself doesn’t beat around the bush (it doesn’t have the time) or make grand gestures (it can’t be bothered). It’s often dirty, a bastard, or intentionally immature. In general, it lacks all sense of the classical, the well-balanced, the sublime, the grand epic arc. It is, as Francis Ponge says, “une petite bombe dans notre sensibilité.” Nine of these “little bombs to our sensibility” are brought together in *pièces croisées*. The “crossed pieces” of the title refer, on the one hand, to a magic trick of the same name – similar to the shell game – in which two coins hidden in the magician’s hands reappear in surprising places. On the other hand, the title also has a genuinely musical meaning: In the work of François Couperin, in particular, it describes pieces for the harpsichord in which the hands cross on the two manuals. “Musically, that’s a magic trick too,” says Schöllhorn, “because it makes it impossible to distinguish the individual lines by ear.” The title of his bagatelles is borrowed from Couperin, specifically from his *Second livre de pièces de clavecin*, published in 1717. Beyond that, however, Schöllhorn’s *pièces croisées* have nothing to do with Couperin – except perhaps for their occasional use of “certain tricks”: tonal allusions, for example, that evoke vague “memories” of sounds already heard, as well as out-and-out quotes, such as the layering of piano pieces by Liszt in the last piece, “Ja lugubre.” But here too, what Schöllhorn is seeking to achieve with his musical shell game is not the clearlyly comprehensible; he is much more interested in capturing “the intonation, the aura of this music” that practically “smells of the nineteenth century.”

GÉRARD GRISEY → PARTIELS (1975)

Nicht mit Noten wolle er komponieren, sagte Gérard Grisey einmal, sondern mit Tönen. Den Klang betrachtete er als Lebewesen, die Zeit als dessen Territorium und Atmosphäre. Es ist nicht zu überhören, wie tief der einstige Schüler von Olivier Messiaen in einer spezifisch französischen Tradition von „sonorité“, von Klanglichkeit wurzelte. In ihr wurde er zum Neuerer, ihr erschloss er bis dahin ungeahnte Dimensionen. Am Computer durchleuchtete Gérard Grisey die Töne bis in ihr Innerstes, erforschte Ein- und Ausschwingvorgänge, erkundete Obertonspektren bis hinein in die Feinheiten der Mikrotonalität. Vor allem aber entwickelte er eine hohe Sensibilität darin, diese akustischen Phänomene – gleichsam mikroskopisch vergrößert – instrumental nachzubauen und in verschiedenen Zeitschichten zu organisieren. Eine virtuose Transformation der Klänge, die bald unter dem Schlagwort „Spektrale Musik“ als neuer Weg des Komponierens jenseits von (Neo-) Tonalität und Serialismus galt. Im Zyklus *Les Espaces Acoustiques*, entstanden zwischen 1974 und 1985, hat Grisey sämtliche Möglichkeiten dieser Kompositionstechnik aufgefächert. Vom knapp viertelstündigen Prolog für Solobratsche bis hin zum riesigen Orchesterapparat reichen die Besetzungen, mit denen das Vordringen ins Innenleben der Klänge unternommen wird. Der dritte Teil der *Espaces Acoustiques* ist das 1975 entstandene Ensemblestück *Partiels*, das, obwohl in diesen zyklischen Kontext gefügt, durchaus auch als Einzelwerk aufgeführt werden kann. Der Beginn von *Partiels* beruht auf der orchestrierten Nachbildung („synthèse instrumentale“) eines tiefen E von Posaune und Kontrabass. Das kompositorische Anliegen gilt im Folgenden der Herausstellung des Transformationsprozesses, in dessen Verlauf der harmonische Ausgangsklang während zwölf Stadien in einen unharmonischen Klang („spectre inharmonique“) verwandelt wird. Damit diese Entwicklung hörend nachvollziehbar wird, müssen die Grundbedingungen des Ausgangsklangs vor Ohren geführt werden. Zu diesem Zweck simuliert Grisey zu Beginn von *Partiels* wie unter einem „akustischen Mikroskop“ das Entstehen des Klangs als komplexes und dynamisches Phänomen mit zahlreichen verschiedenen Einschwingvorgängen. Was sich eigentlich innerhalb weniger Millisekunden abspielt, wird hier um ein Vielfaches gedehnt. In den folgenden sechs Abschnitten von *Partiels* wendet Grisey dann „musterergütig“ verschiedene kompositorische Verfahren und Techniken auf das Klangmaterial an. Streng akustische Methoden wie etwa die Herausstellung von Differenz- und Summationstönen finden sich dabei ebenso wie nachgerade poetische Näherungen, wie etwa klangliche Entsprechungen des Atmens. Im fünften Abschnitt erklingt dann eine Passage, die Assoziationen an Traditionslinien der französischen Musik (vor allem Debussy und Ravel) aufruft, bevor Grisey im letzten Abschnitt die Kreuzung von Klang und auskomponiertem Geräusch realisiert. ■■■■ The aim, Gérard Grisey once said, was to compose not with notes, but with tones. He regarded sound as a living being, time as its territory and atmosphere. One cannot help but hear how deeply the erstwhile student of Olivier Messiaen was rooted in a specifically French tradition of „sonorité“. In that tradition he was an innovator, revealing hitherto unimagined dimensions. At the computer, Grisey illuminated the innermost depths of tone, investigated attacks and decays, pursued overtone spectra into the subtleties of microtonality. Most of all, though, he developed a keen sense of how to recreate these auditory phenomena – microscopically enlarged, as it were – with instruments, and to organize them on various temporal planes: a virtuosic transformation of sounds that would soon come to be known, under the heading of “spectral music,” as a new compositional path beyond (neo)tonality and serialism. In his cycle *Les Espaces Acoustiques*, composed between 1974 and 1985, Grisey unfolded the full potential of this compositional technique. This foray into the inner life of sound is undertaken in groupings varying from a nearly fifteen-minute prologue for solo viola to full orchestra. The third part of *Les Espaces Acoustiques* is *Partiels*, an ensemble piece composed in 1975. This piece, though it fits into the context of the cycle, can certainly be played on its own as well. The opening of *Partiels* is built around an orchestral simulation (“synthèse instrumentale“) of a low E played by a trombone and a double bass. Thereafter, Grisey’s compositional focus is to highlight the process of transformation by which the harmonic starting sound is altered to become an inharmonic sound (“spectre inharmonique“). For listeners to be able to follow this evolution, the underlying conditions of the starting sound must be made clearly audible. Thus at the beginning of *Partiels*, Grisey simulates the sound’s development as though heard through an “auditory microscope,” presenting it as a complex and dynamic phenomenon involving many different attack transients. Something that actually happens within just a few milliseconds is stretched to many times its length. In the following six sections of *Partiels*, Grisey then proceeds in “textbook” fashion to apply various compositional processes and techniques to the sonic material. These range from strictly acoustical methods, such as the accentuation of difference and sum tones, to positively poetic approximations, such as sounds analogous to breathing. In the fifth section, a passage calls to mind the lineages of the French musical tradition (especially Debussy and Ravel) before Grisey’s realization, in the final section, of a crossing of sound with elaborately composed noise.

DIETER MACK → KAMMERMUSIK V (2007)

„Dieter Mack ist weit gereist, um von anderer Seite her in seine Heimat zurückzukehren“. Kürzer und im Kern präziser als mit diesem Satz von Brian Ferneyhough, lässt sich die Arbeit des 1954 geborenen Komponisten und Musikethnologen kaum auf den Punkt bringen. Ferneyhough beschreibt damit nicht nur die zahllosen Reisen nach Südostasien, die sein einstiger Schüler seit den späten 1970er Jahren unternahm, sondern verweist gleichermaßen auf den ideellen Wechsel zwischen den Kulturen, auf die ebenso intensive wie respektvolle Begegnung mit verschiedenen (Musik-)Traditionen Indonesiens, die für Dieter Mack zum zentralen Moment seiner kompositorischen wie persönlichen Selbstverortung wurde. „Für mich

ist die Frage“, sagt Mack, „welche Rolle westliches und indonesisches Gedankengut in meiner Musik spielen, weder eine Frage von Synthese noch von Antithese. Die eigene musikalische Sprache kann nur das kumulative Ergebnis einer umfassenden Transformation sämtlicher Erfahrungen sein, die man zu jedem bestimmten Zeitpunkt im Leben in sich trägt“. Als „Suche nach der eigenen Kultur“ bezeichnet Mack diesen Prozess, wobei jene Recherche letztlich einem Authentischen gilt, „das die vermeintliche Dichotomie zwischen Synthese und Antithese transzendiert“. Neben der balinesischen Musikpraxis nennt er eine ganze Reihe von Einflüssen, die Impulseger auf seiner Suche waren: Jazz, Freie Improvisation, Werke von Maurice Ravel und Igor Strawinsky ebenso wie Musik von Perotin, Guillaume de Machaut, Mozart, Messiaen und Frank Zappa. „In dieser ästhetischen Vielfalt“, sagt Mack, „ist es meine Aufgabe, eine authentische künstlerische Position zu finden“. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass Mack am allerwenigsten daran gelegen ist, Musik anderer Kulturen stilistisch zu kopieren oder sie als triviale Exotismus auszustellen. Auch sind es nicht notwendig deren konkret musikalische Aspekte, die er in seiner eigenen Arbeit anverwandelt. An der Gamelanmusik interessierte Mack vor allem auch die „Physis“ des Musizierens, zumal mit Blick auf kollektive Prozesse und den damit einhergehenden Kommunikationsformen. Dementsprechend befasst sich eine ganze Reihe seiner Werke mit der Differenz zwischen Kollektiv und Individuum. So kommen in der 2007 entstandenen *Kammermusik V* vor allem Fragen nach hierarchischen Relationen zum Tragen. „Musikalische Individuen“, so Mack, „tragen hier klangerfüllliche Konflikte‘ miteinander aus. Zwischen den Extremen ‚völlige Verschmelzung‘ und ‚völlige Isolation‘ bewegt sich diese Musik in einem ständigen Wechselbad durch verschiedenste Stadien der jeweiligen Bezugs- und Nichtbezugshaftigkeiten“. Dass dieser Konflikt letztlich über das Spielerisch-Musikalische hinausweist und metaphorisch ganz handfest Weltliches berührt, hat Mack in seiner *Kammermusik V* zudem mitgedacht. Denn nicht zuletzt versteht er die Komposition auch „als Spiegel unserer aktuellen zwischenmenschlichen bzw. interkulturellen Kommunikationsproblematik zwischen Sprachlosigkeit, Verstümmen, Oberflächlichkeit, Gleichgültigkeit bis hin zur Informations- bzw. Reizüberfrachtung, die eben jene Sprachlosigkeit vielleicht erst evoziert“. ■■■■ “Dieter Mack has traveled far afield to return home from the other side.” There can hardly be a more succinct or incisive summing-up of Mack’s work as a composer and ethnomusicologist than this sentence by Brian Ferneyhough. In it, Ferneyhough is not only describing his former student’s many trips to Southeast Asia in the late 1970s, but also referring to the exchange of ideas between cultures, an intense yet respectful encounter with the various (musical) traditions of Indonesia that would prove to be critical to Mack’s positioning of himself, both as a composer and as an individual. “For me,” says Mack (b. 1954), “the question of how my music is influenced by Western and Indonesian ideas is a question neither of synthesis nor of antithesis. A personal musical language can only be the cumulative result of the comprehensive transformation of all the experiences one is carrying within oneself at any given point in one’s life.” Mack describes this process as a “search for my own culture” and notes that the object of this investigation is ultimately an authenticity “that transcends the supposed dichotomy between synthesis and antithesis.” Besides the musical practices of Bali, he names a number of other influences that have motivated him in his search: jazz, free improvisation, works by Maurice Ravel and Igor Stravinsky, and the music of Perotin, Guillaume de Machaut, Mozart, Messiaen, and Frank Zappa. “My job,” says Mack, “is to find an authentic artistic position amid this aesthetic variety.” In this context, it becomes clear that stylistically copying the musics of other cultures, or presenting them as trivial exoticia, is the least of Mack’s concerns. Nor are the specifically musical aspects of such musics necessarily what he incorporates into his work. With gamelan music, he is interested above all in the “physicality” of the performance, particularly in connection with collective processes and their accompanying forms of communication. Accordingly, a whole string of his works deal with the difference between the collective and the individual. In Mack’s 2007 piece *Kammermusik V* (*Chamber music V*), for example, questions about hierarchical relationships are especially prominent. “In this piece,” he says, “musical individuals’ confront each other in ‘sonic-space conflicts.’ Between the two extremes of ‘total fusion’ and ‘total isolation,’ the music is in a state of constant flux as it moves through the many different stages of the relationalities and nonrelationalities involved.” The fact that this confrontation ultimately goes beyond the playful and the musical to metaphorically touch on worldly issues in a very tangible way was part of Mack’s calculations with *Kammermusik V* as well. In no small measure, he views the composition “as a reflection of the interpersonal or intercultural communication problems we face today: from speechlessness, going mute, superficiality, apathy, all the way to the sensory and information overload that is perhaps the original cause of that speechlessness.”

INTERPRETEN/ARTISTS

EMILIO POMARICO 1953 in Buenos Aires geboren. Italienischer Dirigent und Komponist. Studium bei Franco Ferrara in Siena und bei Sergiu Celibidache in München. Er dirigierte u. a. das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das WDR Sinfonieorchester Köln, das Orchestra dell’Accademia di S. Cecilia in Rom, l’Orchestre Philharmonique de Radio France, die Bamberger Symphoniker, das BBC Scottish Symphony Orchestra, das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg und das ORF Radiosymphonieorchester Wien. Als Operndirigent trat er u. a. an der Opéra de Paris, am Teatro alla Scala Mailand, am Teatro Sao Carlos Lissabon, an Den Nye Opera Bergen, an der Oper Oslo und an der Oper Stuttgart in Erscheinung. Bei der Ruhrtriennale dirigierte er in den vergangenen Jahren Neuproduktionen von Helmut Lachenmann *Mädchen mit den Schwefelhölzern* in der Regie von Robert Wilson und Morton Feldmans *Neither*, inszeniert von Romeo Castellucci. Ständiger Gast bei den Salzburger Festspielen, beim Edinburgh International Festival, beim Festival d’Automne à Paris, bei den Wiener Festwochen und bei Wien Modern, bei La Biennale Musica in Venedig, bei den Donaueschinger Musiktagen und Musik der Zeit. Widmet einen großen Teil seiner Arbeitskraft der zeitgenössischen Musik und musiziert mit Ensembles wie Klangforum Wien, Ensemble Musikfabrik, Remix Ensemble, Ensemble Resonanz und ensemble recherche. ■■■■ The Italian conductor and composer Emilio Pomarico was born in Buenos Aires in 1953. He studied with Franco Ferrara in Siena and Sergiu Celibidache in Munich. He has conducted numerous orchestras, such as the Bavarian Radio Orchestra, the WDR Symphony Orchestra Cologne, the Orchestra dell’Accademia di Santa Cecilia in Rome, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Bamberg Symphony, the BBC Scottish Symphony Orchestra, the SWR Baden-Baden and Freiburg Symphony Orchestra, and the Vienna Radio Symphony Orchestra. He has conducted at many opera houses, including the Paris Opera, the Teatro alla Scala in Milan, National Theatre of Saint Charles in Lisbon, the Den Nye Opera in Bergen, the Norwegian National Opera and Ballet, and the Oper Stuttgart. During the Ruhrtriennale, he recently conducted new productions of Helmut Lachenmann’s *Mädchen mit den Schwefelhölzern* under the direction of Robert Wilson, and Morton Feldman’s *Neither*, staged by Romeo Castellucci. He is regularly engaged by the Salzburg Festival, the Edinburgh International Festival, the Festival d’Automne in Paris, the Vienna Festival, Wien Modern, the Venice Biennale, the Donaueschingen Festival, and Musik der Zeit. He has dedicated a large amount of his time to contemporary music, performing with ensembles such as Klangforum Wien, Ensemble Musikfabrik, Remix Ensemble, Ensemble Resonanz und ensemble recherche.

ENNO POPPE geboren 1969 in Hemer/Sauerland, studiert Poppe Dirigieren und Komposition an der Universität der Künste Berlin, unter anderem bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth und vervollständigte seine Ausbildung auf den Gebieten der Klangsynthese und der algorithmischen Komposition an der Technischen Universität Berlin und am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Seit 1998 ist Poppe Dirigent des ensembles mosaik und regelmäßiger Gastdirigent anderer Ensembles. Nach zweijähriger Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin unterrichtete Enno Poppe zwischen 2004 und 2010 mehrfach bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und den Kompositionsseminaren der Impuls Akademie Graz/Österreich. Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin, der Akademie der Wissenschaften und Künste in Düsseldorf und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. Seine Werke werden weltweit von nahezu allen namhaften Ensembles und auf zahlreichen Festivals für Neue Musik aufgeführt. Poppes Musiktheater *Arbeit Nahrung Wohnung* wurde 2008 von Ensemble Musikfabrik auf der Münchener Biennale uraufgeführt, 2012 folgte bei den Schwetzingr Festspielen – wieder in Zusammenarbeit mit dem Autor Marcel Beyer – die Premiere von IQ. Enno Poppe lebt und arbeitet seit 1990 in Berlin. ■■■■ Enno Poppe, born 1969, in Hemer, Germany studied conducting and composition at the Universität der Künste Berlin with Friedrich Goldmann and Gösta Neuwirth, among others. Additionally, he studied sound synthesis and algorithmic composition at the Technische Universität Berlin and at the ZKM Karlsruhe. He is the chief

conductor of ensemble mosaik since 1998, and performs regularly with Klangforum Wien, Ensemble Musikfabrik and Ensemble Resonanz. Enno Poppe taught composition at Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, at the International Summer Course for New Music Darmstadt, and at Impuls Akademie in Graz. He is member of the Akademie der Künste Berlin, North Rhine-Westphalian Academy of Sciences, Humanities and the Arts, and the Bavarian Academy of Fine Arts in Munich. His works are performed worldwide by all notable ensembles and in numerous festivals for new music. Poppé’s music theater *Arbeit, Nahrung, Wohnung* was premiered by Ensemble Musikfabrik at the Munich Biennale in 2008, followed by IQ in 2012 at the Schwetzingen Festival, again in collaboration with the writer Marcel Beyer. Enno Poppe lives and works in Berlin.

PETER RUNDEL geboren 1958 in Friedrichshafen. Ausbildung zum 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 Intercontemporain sowie den großen deutschen Rundfunkorchestern. Er war Leiter des Koninklijk Filharmonisch Orkest Van Vlaanderen sowie der Kammerakademie Potsdam und übernahm 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 der Ruhrtriennale. Seine Aufnahmen erhielten u.a. mehrfach den Preis der deutschen Schallplattenkritik. Die CD *Sprechgänge* mit dem Ensemble Musikfabrik wurde 2011 mit einem ECHO Klassik ausgezeichnet. ■■■■ Peter Rundel, born 1958 in Friedrichshafen. Trained as a violinist in Cologne, Hannover and New York. Studied composition in New York under Jack Brimberg and conducting under Michael Gielen and Peter Eötvös. Violinist with Ensemble Modern. 1984–96: conducting debut, 1987. Regular collaborations with Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain and the major German broadcast orchestras. Former director of the Royal Flemish Philharmonic and Kammerakademie Potsdam; currently director of the Remix Ensemble Casa da Musica (since 2005). Musical-theater productions at the Deutsche Oper Berlin, the Bavarian State Opera, Wiener Festwochen and the Ruhrtriennale, among others. Numerous recording awards, including multiple German Record Critics’ Awards and a 2011 ECHO Klassik prize for the CD *Sprechgänge* with Ensemble Musikfabrik.

ENSEMBLE MUSIKFABRIK Seit seiner Gründung 1990 zählt das Ensemble Musikfabrik zu den führenden Klangkörpern der zeitgenössischen Musik. Die Ergebnisse seiner in enger Kooperation mit den Komponisten geleisteten Arbeit präsentiert das in Köln beheimatete internationale Solistenensemble in ca. achtzig Konzerten pro Jahr – in Konzerthäusern und auf Festivals im In- und Ausland, in der eigenen Abonnementreihe *Musikfabrik im WDR* und in regelmäßigen Audioproduktionen. Alle wesentlichen Entscheidungen werden von den Musikern in Eigenverantwortung getroffen. Interdisziplinäre und experimentelle Projekte unter Einbeziehung von Live-Elektronik, Tanz, Theater, Film, Literatur und bildender Kunst erweitern die herkömmliche Form des dirigierten Ensemblekonzerts ebenso wie Kammermusik und die immer wieder gesuchte Konfrontation mit formal offenen Werken und Improvisationen. Dieses innovative Profil und seine künstlerische Qualität machen das Ensemble Musikfabrik zu einem weltweit gefragten Partner bedeutender Dirigenten und Komponisten. Durch zahlreiche Vermittlungsprojekte erschließt es sich außerdem ein neues, junges Publikum. Das Ensemble Musikfabrik wird vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt. Die Reihe *Musikfabrik in WDR* wird von der Kunststiftung NRW gefördert. www.musikfabrik.eu ■■■■ Since its founding in 1990, Ensemble Musikfabrik has been one of the world’s foremost ensembles for contemporary music. Based in Cologne, this international group of soloists presents the fruits of its close collaborations with composers in about eighty concerts each year: in concert halls; at festivals in Germany and abroad; in its own radio concert series, *Musikfabrik im WDR*; and on periodic audio releases. All important decisions are made by the musicians themselves. Interdisciplinary and experimental projects incorporating live electronics, dance, theater, film, literature and visual art expand on the traditional form of the conducted ensemble concert, as do chamber music and frequent confrontations with formally open works and improvisations. This reputation for innovation and artistic quality makes Ensemble Musikfabrik an internationally sought-after partner for prominent conductors and composers. Through numerous educational outreach projects, the ensemble has cultivated a youthful new audience as well. Ensemble Musikfabrik is supported by the state of North Rhine-Westphalia. The series *Musikfabrik im WDR* is supported by the Arts Foundation of North Rhine-Westphalia. www.musikfabrik.eu

Ein Initiativprojekt der Kunststiftung NRW mit Ensemble Musikfabrik | Landesensemble NRW • Konzeption: Patrick Hahn • Projektmanagement und Redaktion Edition Musikfabrik: Michael Böller

Live-Aufnahmen: 30. Juni 2012 (1, 11), 5. Dezember 2012 (2–10), 15. Januar 2011 (12), Klaus-von-Bismarck-Saal, WDR Funkhaus am Wallrafplatz Köln
Tonmeister/Recording Producer: Michael Peschko (1, 2–10, 11), Stephan Schmidt (12)
Toningenieur/Recording Engineer: Christoph Gronarz (1, 11), Uwe Sabirowsky (2–10), Walburga Dahmen (12)
Tontechnik/ Recording Assitant & Editing: Walter Platte (1, 11), Thomas Kupilas (2–10)
Redakteur/Executive Producer: Werner Wittersheim
Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2011–2012, lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH

IMPRESSUM/IMPRINT

Grafische Gestaltung: Q • www.q-home.de
Text: Michael Rebhahn • Übersetzung: Patrick Hubenthal
All texts © SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH
©+ © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured in Germany • Printed in Germany
WERGO • Postfach 36 40 • 55026 Mainz, Germany • service@wergo.de • www.wergo.de

TITEL/COVER GERHARD RICHTER, STADTBILD SL, 1969, 124 x 124 cm, Öl auf Leinwand, Werkverzeichnis: 218-1, © Gerhard Richter, 2017

WER 6866 2

WERGO

- 01 **VASSOS NICOLAOU** → **FARBENMASCHINEN*** 13:59
 02-10 **JOHANNES SCHÖLLHORN** → **PIÈCES CROISÉES*** 20:58
 11 **GÉRARD GRISEY** → **PARTIELS** 19:22
 12 **DIETER MACK** → **KAMMERMUSIK V*** 19:24

TT 74:10

- 01 Ensemble Musikfabrik, Leitung Emilio Pomarico
 02-10 Ensemble Musikfabrik, Leitung Peter Rundel
 11 Ensemble Musikfabrik, Leitung Emilio Pomarico
 12 Ensemble Musikfabrik, Leitung Enno Poppe

*Ersteinspielung – World Premiere Recording

Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2011-2012, lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH
 Ein Initiativprojekt der Kunststiftung NRW mit Ensemble Musikfabrik | Landesensemble NRW

© + © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

Manufactured in Germany | Printed in Germany

Eine ausführliche Information liegt bei. Detailed information enclosed.

Cover/Bookletposter: Gerhard Richter, Stadtbild SL, 1969

WDR • THE COLOGNE
• BROADCASTSKUNST
STIFTUNG
NRWENSEMBLE
MUSIKFABRIKKölnMusik
Betriebs- und Servicegesellschaft mbH

- 01 **VASSOS NICOLAOU** → **FARBENMASCHINEN (2011/12)** 13:59
für Ensemble
- 02-10 **JOHANNES SCHÖLLHORN** → **PIÈCES CROISÉES (2012)** 20:58
Neun Bagatellen für großes Ensemble
- 02 I. LES TOURS DE PASSE - PASSE 1:14
 03 II. LA TENEBREUSE 1:40
 04 III. LES IDÉES HEUREUSES 1:36
 05 IV. LES GRACES INCOMPARABLES 1:50
 06 V. LE TURBULANT 3:38
 07 VI. LA MUSE NAISSANTE 2:14
 08 VII. MENUET CROISÉ 1:02
 09 VIII. LA DANGEREUSE 3:04
 10 IX. LA LUGUBRE 4:40
- 11 **GÉRARD GRISEY** → **PARTIELS (1975)** 19:22
für 18 Musiker
- 12 **DIETER MACK** → **KAMMERMUSIK V (2007)** 19:24
für Kammerorchester

- 01 Ensemble Musikfabrik, Leitung Emilio Pomarico © Manuskript
 02-10 Ensemble Musikfabrik, Leitung Peter Rundel © Manuskript
 11 Ensemble Musikfabrik, Leitung Emilio Pomarico © Casa Ricordi, Milano
 12 Ensemble Musikfabrik, Leitung Enno Poppe © Manuskript