

# Konzert 42

## Farbenmaschinen

Vassos Nicolaou | *Farbenmaschinen* (2012)

Uraufführung

Gérard Grisey | *Partiels* (1975)

Georg Friedrich Haas | „*Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.*“ (2011)

## Ensemble musikFabrik

Flöte	Helen Bledsoe	Tastenteinstrumente	Benjamin Kobler
Flöte	Liz Hirst	Tastenteinstrumente	Ulrich Löffler
Oboe	Peter Veale	Schlagzeug	Dirk Rothbrust
Oboe	Ernest Rombout	Schlagzeug	Rie Watanabe
Klarinette	Carl Rosman		
Klarinette	Nandor Götz	Violine	Hannah Weirich
Klarinette	Fie Schouten	Violine	Gregor Dierck
Klarinette	Richard Haynes	Viola	Axel Porath
Fagott	Alban Wesly	Viola	Justin Lee Mark Caulley
		Violoncello	Dirk Wietheger
Trompete	Markus Schwind	Kontrabass	Michael Tiepold
Horn	Christine Chapman		
Horn	Rohan Richards	Dirigent	Emilio Pomarico
Posaune	Bruce Collings		
Posaune	Chris Houlding		
Tuba	Melvyn Poore		

# Farbenmaschinen

## **Vassos Nicolaou | *Farbenmaschinen* (2012)**

für Ensemble

Uraufführung | Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

## **Gérard Grisey | *Partiels* (1975)**

für 18 Musiker

Pause

## **Georg Friedrich Haas | „*Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.*“ (2011)**

für Ensemble

Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

# Kommentar

## „Farbenmaschinen“ – Musik aus dem Klanginneren

Seit jeher spielt die Klangfarbe eine Rolle in der Musik – bewusst eingesetzt im Dienste bestimmter Effekte oder aber als unwillkürliche Folge selbstverständlicher Komponier- und Musizierpraktiken. In den Mittelpunkt ästhetischer Erwägungen und kompositorischer Verfahren geriet sie jedoch erst im 20. Jahrhundert. So verzichtete Arnold Schönberg, der 1911 am Schluss seiner *Harmonielehre* die Idee einer „Klangfarbenmelodie“ formulierte, im dritten seiner *Fünf Orchesterstücke* op. 16 – das Stück trägt den Titel *Farben* – fast ganz auf herkömmliche Tonhöhenarchitektonik, indem er das musikalische Geschehen auf kontinuierlich wechselnde Akkordfärbungen verlagerte. In den 1950er-Jahren fassten die Serialisten die Klangfarbe als eigenständigen musikalischen Parameter auf und unterwarfen sie ebenso wie Tonhöhen, Dauern oder Dynamik dem ordnenden Prinzip der Reihe. Neue Möglichkeiten im Umgang mit der Klangfarbe brachte zumal die elektronische Klangerzeugung mit sich. Aus den Erfahrungen mit ihr eröffneten sich schließlich auch dem instrumentalen Komponieren neue Wege einer ganz auf den Klang und die Klangfarbe bezogenen Musik.

Für innovative Impulse sorgte nicht zuletzt die immer lauter werdende Kritik am Serialismus. Das abstrakte, mathematisch geprägte Parameterdenken bedeutete für viele ein fragwürdiges Primat der Struktur vor dem Klang und seiner Wahrnehmung. Zu den Vertretern dieser Serialismuskritik gehörten einige Schüler Olivier Messiaens – unter ihnen auch Gérard Grisey –, die sich 1973 in Paris zusammenfanden und die „Groupe de l'itinéraire“ ins

Leben riefen. Auch sie zielten auf die Emanzipation der Klangfarbe ab, leiteten ihre kompositorischen Vorgehensweisen jedoch gewissermaßen aus den physikalischen Grundbedingungen des Klangs – dem Spektrum seiner Teiltöne – ab. Ihre Musik wurde deshalb unter den Schlagworten „Musique spectrale“ oder „Spektralmusik“ bekannt. Gérard Griseys Ensemblestück *Partiels* hat Modellcharakter für diese Musik, die starken Einfluss auf das Komponieren bis heute haben sollte. Davon zeugt auch das Schaffen von Vassos Nicolaou und Georg Friedrich Haas, deren – freilich ganz unterschiedliche – Musik ohne den mikroskopischen Einblick in die Gestalt der Klänge, wie ihn die SpektralistInnen vornahmen, nicht denkbar wäre.

## Vassos Nicolaou | *Farbenmaschinen* (2012)

Aspekte der Klangfarbe sind für den Komponisten Vassos Nicolaou von großer Bedeutung, was – wie er selbst sagt – nicht zuletzt auf seine Studienaufenthalte in Paris, der Wiege des spektralen Komponierens, zurückzuführen sei. Dort, am Conservatoire und am IRCAM, führte für ihn kein Weg an der „Musique spectrale“, am Diskurs zu aktuellen Weiterentwicklungen ihrer Errungenschaften und vor allem an den vor Ort gegebenen Möglichkeiten der computergestützten Klanganalyse vorbei. Letztere ist – wie schon für die SpektralistInnen um Gérard Grisey – auch für Nicolaou ein wichtiger Ausgangspunkt des Komponierens geworden; immer wieder analysiert er verschiedene Klänge, etwa die eines Glockengeläuts, aber auch instrumental oder elektronisch hervorgebrachte Töne, um Einblick in deren harmonisches

# Kommentar

Innenleben und so strukturelle Anregungen für seine Musik zu gewinnen. Doch Nicolaou begnügt sich nicht damit, sein Komponieren allein auf die Eigenschaften des Klangs auszurichten. Vielmehr geht es ihm darum, eine ausgeprägte Klangsinlichkeit, die subtile Arbeit an der Gestalt der Klänge mit komplexen Strukturierungen jenseits des rein Harmonischen zu verknüpfen. Dabei ist es ihm wichtig, stets die Balance zwischen streng präde-terminierten Strukturen und spontanen, subjektiv getroffenen kompositorischen Entscheidungen zu halten. Das für das Ensemble musikFabrik entstandene und heute zur Uraufführung gelangende Stück *Farbenmaschinen* ist diesen Vorstellungen besonders verpflichtet. Den Ausgangspunkt des Werks bildet eine Art „Super-Struktur“, ein vorab generiertes viestimmiges Gebilde aus scheinbar unendlich vielen heterophon verschachtelten Einzelstimmen mit festgelegten Tonhöhen und Rhythmen, die im zwölf-tönigen Raum ein schier endloses Repertoire von harmonischen Feldern bereitstellen. Nicolaou lässt diese im Vorhinein zurechtgelegte Struktur, die eher statische aber intern bewegte harmonische Zustände als ein greifbares musikalisches „Geschehen“ definiert, in *Farbenmaschinen* jedoch niemals real in ihrer ursprünglichen Gestalt erklingen. Dafür ist sie stets virtuell, gleichsam wie ein versteckter cantus firmus präsent, denn die gesamte musikalische Faktur des Werks beruht auf vereinzelt, über die Stimmen verteilten Elementen dieses Ausgangsmodells. Kompositionstechnisch ging Nicolaou dabei weniger nach dem üblichen Prinzip eines Zusammensetzens als vielmehr des Herausfilterns und Weglassens jeweils

verschiedener Elemente vor. So prägt das auf diese Weise „durchlöcher-“te und variierte Ausgangsmodell im Stück selbst einen komplexen polyphonen Satz aus, der immer wieder Instrumente ähnlicher Lagen zu Gruppen bündelt (am Anfang sind es die Holzbläser und die Violinen) und zu einer hoquetusartigen, von komplizierten rhythmischen Verhältnissen geprägten Heterophonie verbindet.

Dieser in sich zwar stark bewegten, als ganzes jedoch statisch wirkenden hoquetusartigen Schicht stellt Nicolaou eine zweite Ebene gegenüber. Es sind lang gehaltene Liegetöne (zu Beginn etwa in der Posaune und den tiefen Streichern), die als bewusst gesetzte Klangfarben auf das Geschehen im übrigen Ensemble reagieren und dieses wiederum beeinflussen, Wechsel der harmonischen Zustände herbeiführen und den zwölf-tönigen Raum zuweilen mit vierteltönigen „Einsprengseln“ harmonisch „würzen“. Neben seinem subjektiven Empfinden als einer Grundlage des Entscheidens stützt Nicolaou sich dabei auch auf die harmonischen Spektren ausgewählter Klänge, deren Zusammensetzung von Teiltönen er wiederum kompositorisch aufgreift. Strukturorientiertes Denken und spontane musikalische Intuition ergänzen sich hier einander.

## Gérard Grisey | *Partiels* (1975)

„Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, die Astrologie oder die

# Kommentar

Akupunktur!“ Entschieden wandte sich der französische Komponist Gérard Grisey so gegen jede Art von außermusikalischen Modellen oder Denkweisen als ästhetische Grundlegung der Musik. Im Mittelpunkt des Interesses sollte für ihn der Klang stehen, der Klang an sich, nicht etwa mathematische Operationen, deren abstrakter Logik er dann zu unterwerfen sei. Grisey und seine Mitstreiter der Gruppe L'itinéraire widersetzten sich deshalb vor allem dem Parameterdenken des Serialismus, dem Ordnen des musikalischen Materials nach Zahlen bzw. deren Reihungen, und formulierten zugleich eine Neubestimmung des Klangs: „Es ist von nun an nicht mehr möglich“, so Grisey, „die Klänge als definierbare und permutierbare Objekte zu betrachten. Mir erscheinen sie eher wie Kraftfelder in der Zeit. Diese Kräfte [...] sind unendlich beweglich und fluktuierend; wie Zellen kennen sie eine Geburt, ein Leben und einen Tod und neigen zu einer kontinuierlichen Transformation ihrer Energie.“ Grisey verstand den Klang so als einen ‚lebendigen‘ Organismus, dessen inneren – als solche nicht hörbaren – Mikroprozesse dem menschlichen Ohr zu erschließen seien. Verbunden war dies nicht allein mit einer entsprechenden biologistischen Metaphorik, sondern auch mit der Vorstellung einer gleichsam biomorphen Musik mit einer weichen, etwa am nie ganz gleichmäßigen menschlichen Herzschlag oder am Vorgang des Atmens angelehnten Periodizität.

„Synthèse instrumentale“ nannte Grisey sein Verfahren, mit dem er die inneren Vorgänge der Klänge musikalisch hörbar machen wollte. Ausgangspunkt war dabei die präzise Analyse der Klangstruktur, die Aufschluss über die An-

zahl, die Tonhöhen und Intensitäten seiner Teiltöne und die Charakteristik ihrer jeweiligen Einschwingvorgänge zutage fördert. Das so gewonnene „mikroskopische“ Bild vom Klang, darstellbar in vom Computer erzeugten Spektrogrammen, wurde dann die Grundlage seines Komponierens, indem er das harmonische Spektrum mit instrumentalen Mitteln simulierte, d.h. die einzelnen Teiltöne eines Klangs auf verschiedene Instrumente verteilte. 1975 entstand mit dem Ensemblestück *Partiels* ein Werk, in dem Grisey diese „Synthèse instrumentale“ geradezu modellhaft anwandte. *Partiels* (deutsch: „Teiltöne“) ist jedoch nicht das erste Stück dieser Art. Bereits ein Jahr zuvor entstand *Périodes* für sieben Spieler, dem dann in den folgenden Jahren noch *Modulations* für 33 Spieler (1976/77) und *Transitoires* für großes Orchester (1980/81) sowie ein *Prologue* für Bratsche solo (1976) und ein *Epilogue* für großes Orchester (1985) folgten. Grisey verband diese Stücke zu seinem ebenso voluminösen wie richtungweisenden Zyklus *Les Espaces Acoustiques*, einem als auskomponiertes Crescendo (vom Solostück bis zum großbesetzten Orchesterwerk) angelegten Werkkomplex. Obwohl in diesen Kontext eingebunden – eine enge Beziehung besteht zumal zu dem vorherigen Stück *Périodes*, dessen Schluss mit dem Beginn von *Partiels* identisch ist – kann *Partiels* dennoch als Einzelwerk aufgeführt werden. Exemplarisch ist bereits der von dunkel dröhnenden Klangfarben dominierte Beginn. Über dem E der Posaune und dem E, des Kontrabasses richten die übrigen Instrumente – zunächst nacheinander einsetzend Klarinette, Cello, Bratsche, Flöte und Violine – einen spektralen Raum, genauer:

# Kommentar

einen Akkord, der aus ungeradzahligem Teiltönen besteht, wie sie sich eben in E von Posaune und Kontrabass finden. Wie in einer Zeitlupe, ja wie unter einem akustischen „Mikroskop“ simuliert Grisey hier das Entstehen des Klangs von Posaune und Kontrabass, das eben kein statisches Gebilde, sondern ein komplexes und in sich dynamisches Phänomen mit vielen verschiedenen Einschwingvorgängen ist. Was sich bei einem realen Ton innerhalb von Millisekunden abspielt, passiert hier nun über einen Zeitraum mehrerer Sekunden – Grisey dehnt so die musikalische Zeit um ein Vielfaches. In diesem ersten Abschnitt treten dann nicht nur weitere Instrumente hinzu und erhöhen die Zahl der Obertöne. Verschiedene Teiltöne werden zudem in andere, „falsche“ Register verlegt. Zusammen mit weiter ausdifferenzierten Spieltechniken stellt sich so eine allmähliche Verdichtung und „Verschmutzung“ des Klangs ein.

Mustergültig wurde *Partiels* nicht zuletzt, da Grisey auch in den folgenden sechs Abschnitten des Stücks kompendienhaft verschiedene Ideen ausführt. So arbeitet er im zweiten Abschnitt mit Differenztonbildungen, der Simulation des aus der elektronischen Komponieren stammenden Verfahrens der Ringmodulation, das Differenz- und Summationstöne, die in herkömmlicher Instrumentalpraxis kaum eine Rolle spielen, hörbar macht. Im dritten Abschnitt kommt besonders deutlich die Metapher des Atmens zum Tragen. Grisey gliedert das Geschehen in sieben (Atem-)Bögen verschiedener Längen, innerhalb derer sich polyrhythmisch geschichtete Linien zu flirrenden Klanggeflechten bündeln. Dem vierten Abschnitt, den Peter Niklas

Wilson als „Sequenz akustischer Überblendungen“ beschrieb, folgt eine Passage, die Assoziationen an spezifisch französische Traditionslinien – konkret Ravel und Debussy – aufruft. Darauf lässt Grisey noch einmal rhythmische Prozesse stärker in Erscheinung treten, bevor er im letzten Abschnitt den Übergang vom Klang zum auskomponierten Geräusch vollzieht.

## **Georg Friedrich Haas | „Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.“ (2011)**

Innovative Experimente mit der Gestalt des Klangs kennzeichnen auch das Œuvre von Georg Friedrich Haas. Immer wieder lotet er in seinen Kompositionen die Übergänge zwischen vertrauten und ungewohnten Klangbildern aus, indem er die Grenzen des temperierten Tonsystems mit Mikrointervallen verschiedenster Abstufungen (also Intervallen, die kleiner sind als der gängige Halbton) aufricht und so eigenwillige mikrotonale Klangwelten schafft, für die Ivan Vysnegradskijs Entwurf einer „Ultrachromatik“ und die mikrotonalen Konzepte eines Alois Hába, Harry Partch oder James Tenney historische Bezugspunkte bilden.

Mikrotonalität und eine subtil ausgearbeitete Harmonik prägen auch das 2011 als Auftrag des Ensemble musikFabrik entstandene Ensemblewerk „Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.“, das vor zwei Wochen in München in der Reihe *musica viva* seine Uraufführung erlebte. Im Unterschied zu den beiden anderen heute gespielten Werken von Nicolaou und Grisey, die auf außermusikalische Bezüge ganz verzichten, legte Haas seiner Komposition einen Text zugrunde. Es handelt sich dabei um Textstellen aus der Bibel,

# Kommentar

genauer gesagt um einige Zeilen aus dem dritten und dem fünften Kapitel des Hohelieds Salomons. Bereits in der Oper *Die schöne Wunde* (2001/03) hatte Haas in einem der Zwischenbilder auf die zentrale Zeile „Ich suchte, aber ich fand ihn nicht“ zurückgegriffen. Nun wählte er sie für den Titel seines Ensemblestückes aus.

„Das Hohelied“, so Haas, „ist eines der kostbarsten Beispiele erotischer Literatur. Ich verstehe den Text ausschließlich in seiner erotischen Komponente. Als solches ist er auch die Basis des Stückes.“ Doch natürlich lassen sich die anderen Bedeutungsebenen dieses Textes, der als erotisches Gedicht oder Liebesgeschichte, aber auch als Gleichnis gedeutet wurde, nicht völlig ausblenden. Von Einsamkeit und vom Suchen, von Enttäuschung, Hoffnung, Versprechen und Begehren erzählen die Zeilen und vielleicht auch – ohne dass es allzu vordergründige Entsprechungen gäbe – die Musik. Auch wenn Haas freilich jede Form einer Eins-zu-eins-Übersetzung des Textes in Musik völlig fremd ist, scheint sich die im Text angelegte Thematik des Suchens in gewisser Weise in der Form des Stückes wiederzufinden. Haas errichtet weder ein architektonisches Gebilde noch beschränkt er sich auf einen einzigen zielgerichteten Prozess. Seine Form entwickelt sich vielmehr so, wie sich eine Landschaft demjenigen zeigt, der sie langsam und Schritt für Schritt erwandert.

Haas' Musik verbleibt im Brüchigen und Instabilen, sie schürt Erwartungen und enttäuscht diese auch. Ausdruck dieser Brüchigkeit ist etwa gleich am Anfang ein – wie Haas es beschreibt – grob gerastertes Glissando, in dem

die Tonhöhenverläufe nicht gleiten, sondern in Vierteltonabständen eher ruckartig voranschreiten. Im Verlauf der Stücke löst Haas die Unterteilungen des Halbtons dann immer feiner auf, vom Viertelton zu Beginn über sechsteltönige Abstufungen bis hin zum Glissando mit stufenlos gleitenden Tonhöhenänderungen.

Neben der Harmonik sorgt eine äußerst farbige und variantenreiche Instrumentation des Ensemblesatzes für feinnervige Klangfärbungen. Neben dem Einsatz eines Kontrafortes kommt vor allem den Doppeltrichter-Instrumenten unter den Blechbläsern eine besondere innovative Bedeutung zu. Haas betritt hier mit dem Einsatz gleich mehrerer dieser speziell entwickelten Instrumente – die Stimmen von Horn, Trompete und einer der beiden Posaunen werden mit jeweils zwei Schalltrichtern gespielt – Neuland im Bereich der Ensemblesmusik. Durch den differenzierten Einsatz verschiedener Dämpfer können nun mit den beiden gleichzeitig klingenden Schalltrichtern ganz ungewöhnliche Klangwirkungen erreicht werden, wie sie bis dato auf herkömmlichen Instrumenten undenkbar waren. Haas belässt dabei die Effekte dieser „Double bell“-Instrumente keineswegs im Akzidentuellen. Genauestens notiert er die Aktionen der Musiker mit Trichtern und Dämpfern und bindet sie so als wesentliches strukturelles Element in den Ensemblesatz ein.

Andreas Günther



# Georg Friedrich Haas | „Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.“

## Hohelied | Kapitel 3

### *Treue der Freundin*

<sup>1</sup> Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht. <sup>2</sup> Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht. <sup>3</sup> Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umgehen: „Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?“ <sup>4</sup> Da ich ein wenig an ihnen vorüber war, da fand ich, den meine Seele liebt. Ich halte ihn und will ihn nicht lassen, bis ich ihn bringe in meiner Mutter Haus, in die Kammer der, die mich geboren hat. <sup>5</sup> Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, bei den Rehen oder Hinden Hirschkühen auf dem Felde, daß ihr meine Freundin nicht aufweckt noch regt, bis es ihr selbst gefällt.

## Hohelied | Kapitel 5

<sup>1</sup> Ich bin gekommen, meine Schwester, liebe Braut, in meinen Garten. Ich habe meine Myrrhe samt meinen Würzen abgebrochen; ich habe meinen Seim samt meinem Honig gegessen; ich habe meinen Wein samt meiner Milch getrunken. Eßt, meine Lieben, und trinkt, meine Freunde, und werdet trunken!

### *Die Sehnsucht der Freundin*

<sup>2</sup> Ich schlafe, aber mein Herz wacht. Da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft: Tue mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Fromme! denn mein Haupt ist voll Tau und meine Locken voll Nachttropfen. <sup>3</sup> Ich habe meinen Rock ausgezogen, wie soll ich ihn wieder anziehen? Ich habe meine Füße gewaschen, wie soll ich sie wieder besudeln? <sup>4</sup> Aber mein Freund steckte seine Hand durchs Riegelloch, und mein Innerstes erzitterte davor. <sup>5</sup> Da stand ich auf, daß ich meinem Freund auf täte; meine Hände troffen von Myrrhe und meine Finger von fließender Myrrhe an dem Riegel am Schloß. <sup>6</sup> Und da ich meinem Freund aufgetan hatte, war er weg und hingegangen. Meine Seele war außer sich, als er redete. Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht.

## 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 in den Fächern Harmonielehre, Kontrapunkt, Klavierbegleitung, Musikgeschichte und Komposition. 1968–72 Kompositionsstudien in der Klasse von Olivier Messiaen, zudem 1968 Kompositionsunterricht bei Henri Dutilleux an der  cole normale supérieure de musique. An der Faculté des sciences von Paris Studien in Elektroakustik (1969 bei Jean-Etienne Marie) und Akustik (1974 bei  mile 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, Micha l Levinas und Roger Tessier). 1980 Arbeit in der Forschungsgruppe des IRCAM und Stipendium des DAAD für 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 an einem Hirnschlag.

## Georg Friedrich Haas



Geboren 1953 in Graz. Studierte Komposition (u.a. bei Iv n Er d und G sta Neuwirth), Klavier und Musikpädagogik in Graz. 1981–83 Aufbaustudium bei Friedrich Cerha in Wien. Ab 1978 Lehraufträge an der Hochschule in Graz, daneben 1982–87 Lehrtätigkeit an den Musikgymnasien in Graz und Oberschützen. Mehrere Teilnahmen an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Kompositionsaufträge u.a. von den Bregenzer Festspielen, den Donaueschinger Musiktagen, musica viva München, der Stiftung Mozarteum, den Klangspuren Schwaz, den Münchener Philharmonikern und dem Cleveland Orchestra. Darüber hinaus Aufführungen

seiner Werke bei Wien Modern, Musikprotokoll Graz, den Salzburger Festspielen, der Musik-Biennale Berlin, den Wittener Tagen für neue Kammermusik, Ars Musica Brüssel, der Biennale di Venezia, dem Akiyoshidai Festival, dem Festival d'Automne à Paris und beim Huddersfield Contemporary Music Festival. 2011 Composer-in-residence des Lucerne Festival. Mehrere Auszeichnungen, u.a. Ernst-Krenek-Preis der Stadt Wien (1998), Andrzej-Dobrowolski-Preis (2004) und Großer  sterreichischer Staatspreis (2007). 2010 Kompositionspreis des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg für *limited approximations*. Lehrte ab 2002 als außerordentlicher Professor an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz. Ab 2005 Leitung einer Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie in Basel, dort 2008 Ernennung zum Professor für Komposition.

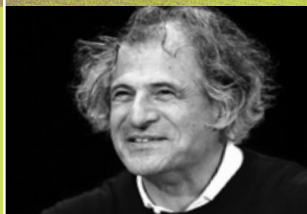
## Vassos Nicolaou



Geboren 1971 auf Zypern. Beginn mit neun Jahren das Klavierspielen. Studierte Musikwissenschaft, Komposition, elektronische Musik und Orchestrierung an der Universität von Thessaloniki (1988–96), an den Musikhochschulen Köln (bis 2001 bei York Höller, 1999–2006 bei Ulrich Humpert) und Frankfurt (bei Beat Furrer) sowie in Paris am Konservatorium (bei Marco Stroppa und Marc-André Dalbavie) und am IRCAM. Besuchte Meisterkurse von Louis Andriessen, Tristan Murail, Jonathan Harvey und Peter Eötvös. Stipendiat der Internationalen Ensemble Modern Akademie, Bernd Alois Zimmermann Stipendium der Stadt Köln (2005), Franz Liszt Stipendium der

Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar (2006) und Herrenhaus-Edenkoben-Stipendium (2008). 2007 Giga-Hertz-Produktionspreis für Elektronische Musik des ZKM. 2008/09 composer-in-research am IRCAM. 2009 creator-in-residence am Tokyo Wonder Site. Kompositionsaufträge u. a. von Ensemble intercontemporain, IRCAM, Klavier-Festival Ruhr, Ensemble Modern, WDR und Ensemble musikFabrik. Aufführungen seiner Werke u. a. durch Ensembles wie London Sinfonietta, International Contemporary Ensemble, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Ensemble musikFabrik, Ensemble Dissonant, New World Symphony und Helsinki Chamber Choir sowie durch Solisten wie Pierre-Laurent Aimard, Tamara Stefanovich und Johannes Schwarz. Er gab Kurse und Workshops beim Klavier-Festival Ruhr, in Tokio, an den Musikhochschulen in Köln, Detmold und Essen sowie in seiner Heimat Zypern.

## Emilio Pomarico



1953 als Sohn italienischer Eltern in Buenos Aires geboren. Abschluss seines Musikstudiums in Mailand, daran anschließend Meisterkurse bei Franco Ferrara an der Accademia Musicale Chigiana und Sergiu Celibidache in München. Seither regelmäßige Einladungen von Klangkörpern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris, dem Frankfurter Museumsorchester, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestra Filarmonica della Scala, dem Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, den Bamberger Sinfonikern, den Sinfonieorchestern von NDR, WDR, SWR, BR und

MDR, dem Klangforum Wien, dem Ensemble intercontemporain, dem Ensemble musikFabrik, dem ensemble recherche und dem Schönberg Ensemble. Gastierte bei Festivals wie Festival d'Automne à Paris, Edinburgh International Festival, Biennale di Venezia, Salzburger Festspiele, Settembre Musica in Turin, Berliner Festspiele, Wien Modern und Lucerne Festival. 2006 Leitung der erfolgreichen Neuaufführung von Wagners *Rheingold* am Teatro de Sao Carlos in Lissabon. Neben dem Dirigieren ist er als Komponist tätig. Aufführungen seiner Werke u. a. bei Festivals und Konzerten in Venedig, Mailand, Turin, Basel, Genf, Paris, Darmstadt, Köln und Wien. Als Komponist ausgezeichnet u. a. beim internationalen Viotti-Wettbewerb. Emilio Pomarico ist Professor für Dirigieren an der Accademia Internazionale della Musica in Mailand.

## 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 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.



in der musikFabrik

# montags Konzerte

**Montag | 1. Oktober 2012 | 20 Uhr**  
Studio des Ensemble musikFabrik

**Liza Lim | *Gyfu* (2011)**  
für Oboe

**Georges Aperghis | *Récitation 9* (1978)**  
für Stimme

**Georges Aperghis | *Damespiel* (2011)**  
für Bassklarinette

**Dieter Mack | *Bulan* (1990)**  
für Englischhorn und Bassklarinette

**Chaya Czernowin | *The last leaf* (2010)**  
für Oboe

**Steven Takasugi | *Neues Werk* (2011)**  
für Englischhorn, Bassklarinette und Elektronik

**Georges Aperghis | *Récitation 7* (1978)**  
für Stimme

**Georges Aperghis | *À bout de bras* (1989)**  
für Oboe und C-Klarinette

Carl Rosman | Klarinetten, Stimme  
Peter Veale | Oboe

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](mailto:info@KunststiftungNRW.de) | [www.KunststiftungNRW.de](http://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 43

## Konzert 44

# musikFabrik im WDR



**Samstag | 24. November 2012**  
**20 Uhr**

**Oscar Bettison | *Livre des Sauvages (2012)*** | für großes Ensemble | Europäische Erstaufführung | Kompositionsauftrag von der Los Angeles Philharmonic Association, Ensemble musikFabrik und Kunststiftung NRW

**Brian Ferneyhough | *Finis Terrae (2012)*** | für sechs Stimmen und Ensemble | Deutsche Erstaufführung | Kompositionsauftrag von Ensemble musikFabrik, Kunststiftung NRW, Festival d'Automne à Paris und Casa da Música (Porto)

**Jorge E. López | *Blue Cliffs (1985–88, rev. 1992/93)***  
für Ensemble

EXAUDI Vocal Ensemble  
Ensemble musikFabrik  
Emilio Pomarico | Dirigent

**Mittwoch | 5. Dezember 2012**  
**20 Uhr**

**Pierre Boulez | *Douze Notations pour piano (1945)***  
Bearbeitung für Ensemble von Johannes Schöllhorn (2011)

**Johannes Schöllhorn | „*Hommage à Pierre Boulez*“ / *Notation Treize (2011)*** | für Ensemble

**Johannes Schöllhorn | *marmi (2012)***  
Bagatellen für großes Ensemble  
Uraufführung | Kompositionsauftrag von Kunststiftung NRW und Ensemble musikFabrik

**Helmut Lachenmann**  
**„... Zwei Gefühle ...“ . *Musik mit Leonardo (1992)*** | für zwei Sprecher und Ensemble | Text: Leonardo da Vinci (dt. von Kurt Gerstenberg)

Helmut Lachenmann | Sprecher  
Peter Rundel | 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.viertel.com  
**Bildrechte** | alle Fotos © Klaus Rudolph, außer:  
Abbildung Titelseite © Vassos Nicolaou  
Gérard Grisey © Casa Ricordi Milano

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](http://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.