ernst von siemens
musikstiftung

(*) Place three fingers firmly between A – C# strings at the nodal points of their 5th harmonics – close to the dampers)

Ernst von Siemens Musikpreis 2016

↑↓

Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises
an Per Nørgård

und Verleihung der Komponisten-Förderpreise
an Milica Djordjević, David Hudry und
Gordon Kampe

Prinzregententheater München | 2. Mai 2016 | 19 Uhr
Ernst von Siemens Musikstiftung
Bayerische Akademie der Schönen Künste

Programm

Begrüßung
Michael Krüger
Vorsitzender des Stiftungsrats der Ernst von Siemens Musikstiftung und Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste

Komponisten-Förderpreise

Milica Djordjević

Porträtfilm

Hladan ti dah do grla
[Verflucht dein Atem bis zum Schlund]
für Mezzosopran und Ensemble (2016) | Uraufführung

David Hudry

Porträtfilm

Intersections für Ensemble (2014)

Preisübergabe
Thomas von Angyan
Vorsitzender des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung

Gordon Kampe

Porträtfilm

Sachlicher Bericht aus: **Arien / Zitronen**
für Sopran und Ensemble (2016) | Uraufführung

Pause: 15 Minuten

Ernst von Siemens Musikpreis an Per Nørgård

Porträtfilm

Per Nørgård
Scintillation für sieben Instrumente (1993)

Laudatio
Anders Beyer, Intendant des *Bergen International Festival*

Überreichung des Ernst von Siemens Musikpreises an Per Nørgård
Michael Krüger

Per Nørgård
Seadrift für Sopran und Ensemble (1977–78)

Es spielt das ensemble recherche.
Truike van der Poel (Mezzosopran)
Sarah Maria Sun (Sopran)

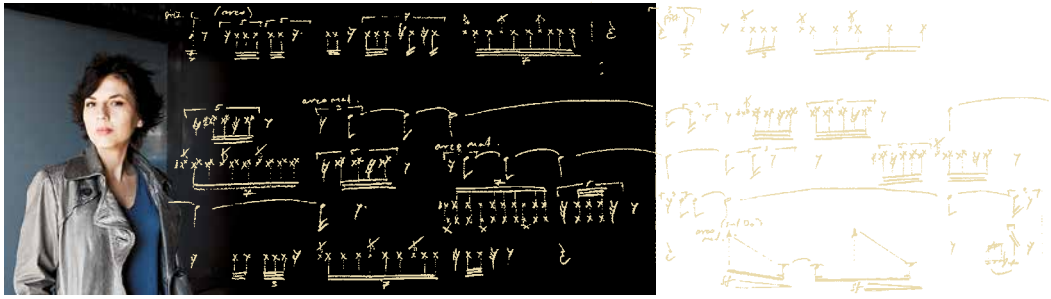
Porträtfilme von Johannes List

Anschließend lädt die Ernst von Siemens Musikstiftung zu einem Empfang.

English texts: page 77

Milica Djordjević

Hladan ti dah do grla
[Verflucht dein Atem bis zum Schlund]
für Mezzosopran und Ensemble (2016), Uraufführung



„Mit einem Erdbeben anfangen! Und dann langsam steigern." Die alte Reporterregel klingt wie gemacht für Milica Djordjevićs neuestes Stück. Sicher, dramatische Spannungsverläufe und genau kalibrierte Verdichtungen sind charakteristisch für die Arbeiten der Komponistin. Diesmal allerdings führt die Entwicklung auf geradem Wege von einem cholerischen Ausbruch zu hysterischer Besinnungslosigkeit.

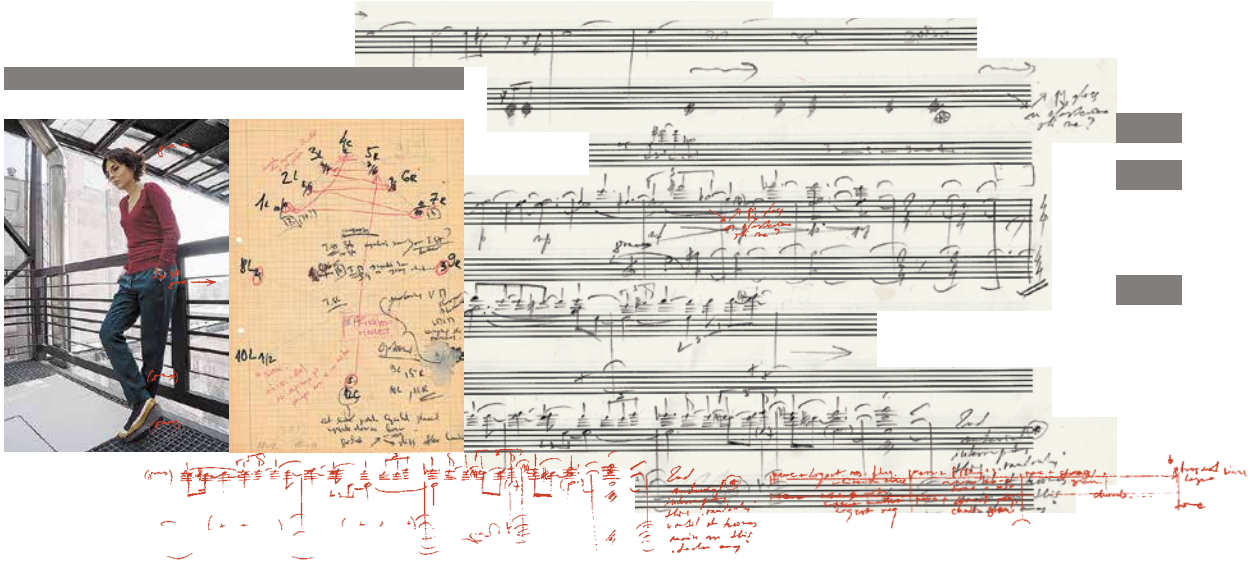
Hladan ti dah do grla beginnt mit der Verbalattacke: „Verflucht deine Wurzel und Blut und Krone." Das Schlagzeug antwortet mit dem, so die Partituranweisung, „extrem unangenehmen, kreischenden Klang" eines Kamms oder Stabs, der über ein Metallblech gezogen wird. Die Bassklarinette jault in der höchsten Lage, das Schlagzeug trommelt einen rasenden Wirbel. Und die Repetitionen der Streicher, ebenfalls in Extremlage, münden innerhalb weniger Takte in das weiße Rauschen kratzender, mit

maximalem Bogendruck produzierter Mehrfachgriffe. Erst anschließend wird jenes Material eingeführt, mit dem Djordjević das auskomponierte Crescendo der folgenden Minuten bestreitet. Trotz einiger unterwegs eingebauter Überraschungsmomente wirkt die sukzessive Anreicherung der melodischen und rhythmischen Gestalten gleichermaßen unentrinnbar wie hochgradig nervös.

Milica Djordjević hat das Glück, in der Lyrik ihres Landsmannes Vasko Popa (1922–1991) Verse zu finden, die ihrer eigenen Poetik unmittelbar entgegenkommen. Popa ist witzig, prägnant und schonungslos; mit spielerischer Virtuosität pendelt er zwischen surrealistischer Lakonie und imaginärer Folklore. Das neue Stück ist Teil eines auf insgesamt vierzehn Vertonungen angelegten Zyklus

für Mezzosopran mit dem Titel *Gib mir meinen Kram zurück*. Die offensichtliche Aggressivität von Popas Hass- und Wutgedichten ist raffiniert mit Momenten des Humorvollen und Zarten amalgamiert. Und nie ist ganz klar, wo das subjektiv erlebte Drama endet und das ritualisierte Spiel beginnt. Die Besetzungen variieren innerhalb des Zyklus, wobei Djordjević im vorliegenden Stück eine bemerkenswerte Balance zwischen Konzentration, Ensemblehomogenität und klangfarblicher Varianz erreicht. Die Behandlung der Stimme lässt einmal mehr eine Vorliebe für raue, gutturale Laute, für extreme Dynamikwerte und theatralische Exaltiertheit erkennen.

Anselm Cybinski



Koren ti i krv i krunu
Verflucht deine Wurzel und Blut und Krone
I sve u životu
und alles in deinem Leben
Žedne ti slike u mozgu
Deine dürstenden Hirngespinste
I žar okca na vrhovima prstiju
und die glühenden Augen auf den Fingerspitzen
I svaku svaku stopu
und jeder Schritt und Tritt
U tri kotla namćor vode
Verschwinde in drei Kessel mit tückischem Wasser
U tri peći znamen vatre
in drei Öfen mit Hexenfeuer
U tri jame bez imena i bez mleka
in drei Gruben ohne Namen ohne Milch
Hladan ti dah do grla
Verflucht dein Atem bis zum Schlund
Do kamena pod levom sisom
bis zum Stein unter der linken Brust
Do ptice britve u tom kamenu
bis zum Vogel-Rasiermesser in diesem Stein
U tutu tutinu u leglo praznine
Verschwinde im Krähengewölk im Laich der Leere
U gladne makaze početka i početka
in der gierigen Scheere des Anfangs und abermals Anfangs
U nebesku matericu znam li je ja
in der himmlischen Gebärmutter wenn ich sie nur wüßte
Seme ti i sok i sjaj
Verflucht dein Samen und Saft und Glanz
I tamu i tačku na kraju mog života
der Dunst und das Dunkel am Rande meines Lebens
I sve na svetu
und alles in der Welt

Vasko Popa

Die Wucht des Elementaren

Der erste Eindruck ist der eines tiefen, fast wilden Ernstes. Kaum zu domestizierende Kräfte treiben die Klänge hervor, immense Energien schieben die Entwicklungen an, nervöse Spannung hält den Innendruck aufrecht. So spröde, ganz und gar abstrakt sich die Oberfläche von Milica Djordjevićs Stücken darbietet, so rigoros jegliche Allusionen und semantisch besetzte Gesten darin gemieden werden, so unmittelbar sinnlich wirkt das Erklingende in seinen changierenden Texturen und seinem rhythmischen Sog. Auch daran mag es liegen, dass selbst relativ kurze und sparsam besetzte Arbeiten wie das Bläsertrio *Phosphorescence* (2015) beinahe monumental wirken: wuchtig und kompromisslos, bar jeden Dekors.

Das viel strapazierte Wort von der ganz unverwechselbar „eigenen Stimme" – vielleicht ist es bei Djordjević tatsächlich einmal am Platze. Es ist eine kehlige, die körperlichen Mühen ihrer Hervorbringung offen eingestehende Stimme, stark und doch verletzbar, die aus den Arbeiten der jungen Serbin zu vernehmen ist. Eine Stimme mit „Körnung", fast im Sinne von Roland Barthes' Reflexionen über den Gesang. Dabei scheint es, als transportiere Djordjevićs Musik eigentlich gar keine „Kunst", sondern belausche geradewegs die Natur selbst. Nicht die landschaftlich-pittoreske, symbolisch gebändigte Natur der abendländischen Tradition, versteht sich. Sondern die Kräuselungen und Bewegungen der Luft, deren tanzende Gasmoleküle sich unablässig neu mischen und jederzeit zum Wirbelwind formieren können. Vor allem aber die tönenden Emanationen der Erde, aus deren Tiefenschichten die

Wärme emporsteigt, während gleich unter der Oberfläche allerhand Getier die poröse Krume durchwühlt. Rau, häufig gar roh im Gestus, verweigert Djordjevićs so vitale Tonsprache weniger Harmonie und Schönklang, als dass sie, durchaus lustvoll, das Erlebnis des Elementaren, prall Physischen gewährt. Oft zwingt dies die Musiker bis an die Grenzen spiel- und atemtechnischer Möglichkeiten: Verausgabung, ja Erschöpfung sind, als expressive Extremsituationen, essentieller Bestandteil der Erfahrung.

Gewiss, die musikalischen Laute selbst, die feinstufige Skala der knirschenden, flatternden und fauchenden Vokal- und Instrumentalklänge in ihrem steten Fluktuieren, sie gehören seit Längerem zum Inventar avancierten Komponierens. Milica Djordjević begnügt sich indes nicht damit, deren sensorischen Reizen nachzuspüren. Akribisch organisiert sie etwa in *Sky limited* für 19 Streicher (2014) einen vermeintlich statischen, wie von innen erzitternden Ensembleklang. Durchweg setzt dieser sich aus sehr unterschiedlich hervorgebrachten Tönen zusammen, wobei sich Balance und räumliche Wirkung ständig verändern. Die so entstehende Kontrapunktik der Timbres ist nicht nur in der Vertikale transparent aufgebaut. Mittels genauer Kalibrierung der Steigerungswerte und strenger Selbstdisziplin in der Entwicklung der Form wird die Vielstimmigkeit so dynamisiert, dass eine unmittelbar sinnfällige Verlaufskurve entsteht. Was dann dazu führt, dass die finale Steigerung wie mit Vollgas gegen einen stumpfen Widerstand zu prallen scheint. Während sich Djordjević intensiv um fassliche Prozesse bemüht, öffnet sie die formalen Konzepte immer wieder für spontane Entscheidungen entlang des Weges: Auch der technisch hochgradig kontrollierte Klang bleibt am Ende eine lebendige Materie, die nach intuitiver Handhabung verlangt.

Die Neigung zum extrem Gespannten, tendenziell Exzessiven, wie sie sich auch im 2015 uraufgeführten Ensemblestück *Rdja* (zu Deutsch: „Rost") zu erkennen gibt, der wohl farbigsten Arbeit aus Djordjevićs neuester Produktion, spricht für die existenzielle Dimension eines Komponierens, dem nichts ferner liegt, als die Selbstbezüglichkeit des L'art pour l'art. „I put my dark and anxious side on paper", hat Milica Djordjević einmal in einem Interview geäußert, als von den dramatischen Steigerungskurven ihrer Stücke die Rede war. Sie hat laut gelacht dabei. Denn natürlich ist gerade ihre Kunst weder narrativ noch platt autobiographisch – und erst recht kein Psychogramm. Andererseits kommen die dunklen, innerlich aufgepeitschten Strecken der Partituren eben nicht von ungefähr. Dass die Entscheidung des vielseitig begabten jungen Mädchens aus Belgrad, sich ganz der Musik zu widmen, zu einer Zeit fiel, als – es war im Jahr 1999 – die Bomben der NATO auf ihre Heimatstadt fielen, dass dieser Entschluss in jenen Wochen reifte, in denen die Schulen geschlossen waren und sich außer stundenlangem Klavierüben hinter verriegelten Fensterläden für die 15-Jährige keine anderen Aktivitäten anboten, was wiederum zur Folge hatte, dass Djordjević anschließend ihr

Programm für die Aufnahmeprüfung an der Belgrader Spezialschule für Musik beisammen hatte, ist wohl mehr als ein anekdotisches Detail. Im von mehreren Bürgerkriegen geschüttelten Serbien erhielt die Musikerin eine handwerklich gründliche, ästhetisch indessen dezidiert konservative Kompositionsausbildung. Als sie 2007, inzwischen 23-jährig, zunächst mit Hilfe privater Förderer in Straßburg ihr Aufbaustudium aufnahm, da begannen jene arbeitsreichen Jahre, in denen sie unter Hochdruck den Anschluss an die Szene Westeuropas herstellte.

Dass die Herausbildung der eigenen Stimme auch mit der Erkenntnis ihrer kulturellen Wurzeln zu tun haben würde, war der Komponistin wohl schon damals klar. Sowohl die rauen Timbres als auch der besonders enge melodische Ambitus ihrer Linien haben ihre direkte Parallele im traditionellen Gesang von Djordjevićs Heimat. Bekanntlich ist Serbisch eine „tonale" Sprache: Auf betonten Silben verändert ein Heben oder Senken der Stimme die Bedeutung an sich identischer Laute. Es empfiehlt sich also, ganz genau zuzuhören. Es ist der Tonfall, der die Musik macht.

Anselm Cybinski

Milica Djordjević wurde 1984 in Belgrad, Serbien, geboren. Sie studierte Komposition an der Fakultät für Musik in Belgrad, wo sie auch ihre Studien der Klangregie und Produktion sowie einen zusätzlichen Studiengang in elektronischer Musik absolvierte.

Ihr weiterführendes Studium als Postgraduierte (Studium 3. Zyklus) hat sie am Conservatoire National de Région de Strasbourg in der Klasse von Ivan Fedele (2007–2009) mit Höchstnote sowie Sonderanmerkungen und Auszeichnung abgeschlossen. Darüber hinaus hat sie in den Jahren 2009 bis 2010 am Cursus-Programm am IRCAM in Paris teilgenommen und war Stipendiatin der Cité Internationale des Arts in Paris.

Von 2011 bis 2013 absolvierte sie ein Zusatzstudium bei Hanspeter Kyburz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler.

Djordjević besuchte zahlreiche Meisterkurse, Workshops und Festivals, u. a. die Akademie für Neue Musik (München, Deutschland, 2012), TICF 2012 (Bangkok, Thailand), ISCM World New Music Days 2011 (Zagreb, Kroatien), die Impuls Academy (Graz, Österreich, 2011), Ars Musica (Brüssel, Belgien, 2009), Festival Musica (Straßburg, Frankreich, 2009), 44. Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt, Deutschland, 2008), Workshop for Contemporary String Quartet Music (Blonay, Schweiz, 2008), Acanthes 2007, 2009 und 2010 (Frankreich), International Young Composers Meeting und International Gaudeamus Music Week 2006 (Niederlande).

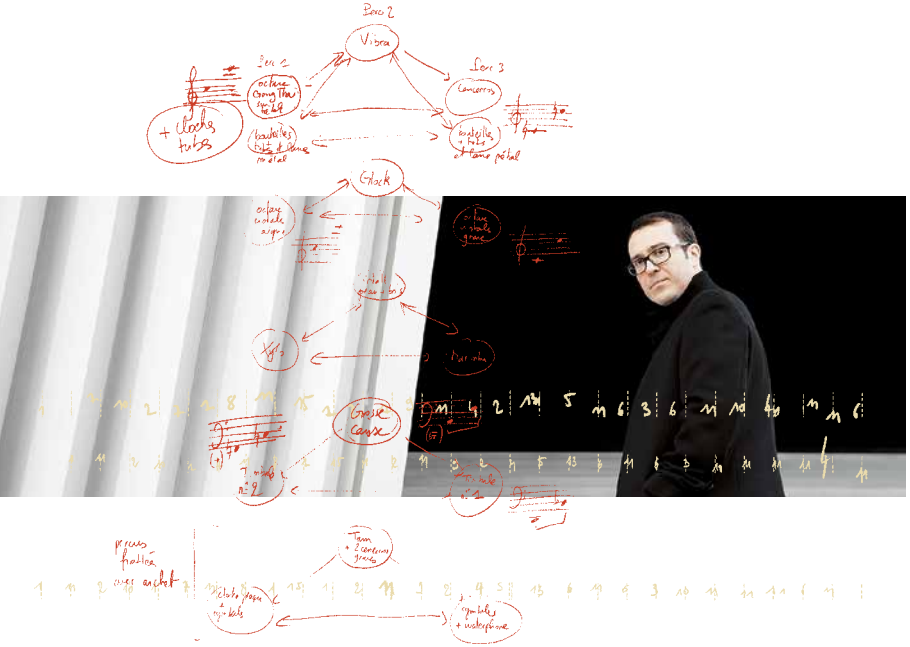
Milica Djordjević erhielt zahlreiche internationale Preise, Auszeichnungen und Anerkennungen; darunter der Belmont-Preis für zeitgenössische Musik der Forberg-Schneider-Stiftung 2015. Darüber hinaus war sie Gewinnerin des Lucerne Festival Wettbewerbs 2013, des Berlin-Rheinsberger-Kompositionspreises 2013,

des Preises (Kompositionsauftrag) von musica femina münchen und Münchener Kammerorchester 2013, des Tesla Preises für Jugend-Kreativität 2011, des internationalen Wettbewerbs TICF in Thailand 2012, des ersten Preises bei der International Summer Academy Prag-Wien-Budapest 2005, des dritten Preises beim 12. International Young Composers Meeting Apeldoorn sowie des Preises der Stadt Straßburg 2008. Sie war Finalistin des Staubach Preis – Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 2008 und war nominiert für den April-Preis der Stadt Belgrad. Djordjević hat Serbien beim International Rostrum of Composers 2010 und bei den ISCM World New Music Days 2011 vertreten. Zudem erhielt sie 2008 ein Stipendium aus dem Fonds für junge Talente der serbischen Regierung und das CONCERTO-Musikstipendium der Alfred Toepfer Stiftung 2012.

Ihre Musik wird von führenden Ensembles gespielt wie dem Arditti Quartet, den Neuen Vocalsolisten, dem Münchener Kammerorchester, dem ensemble recherche, dem Ensemble Musikfabrik dem Ensemble Alternance, l'Arsenale, Ensemble XII, dem Orchestre National de Lorraine. Bekannte Interpreten wie Luca Pfaff, Teodoro Anzellotti, Alexander Liebreich, Peter Veale, Jean Deroyer, Sylvio Gualda, Francesco Dillon und viele mehr führen und führten die Musik von Milica Djordjević auf.

David Hudry

Intersections für Ensemble (2014)



David Hudrys Musik bezieht einen nicht zu unterschätzenden Teil ihrer inneren Energie aus der Spannung, die ein diskontinuierliches und dabei völlig homogenes Material in sie einführt, kanalisiert von einer Struktur, die all die Brüche einzugliedern versteht. Diese Diskontinuität, die bisher stets direkt an musikalische „Figuren" gebunden war, zwischen denen sich eine latente Dramaturgie entspann, räumt in *Intersections* (2014) einer geschickt in Szene gesetzten Heterogenität das Feld. Hudry stellt sich damit keineswegs einer bloß theoretischen kompositorischen Herausforderung, sondern nimmt die musikalische Vision einer urbanen Momentaufnahme in Angriff. In der Tat hallt uns in diesem Stück das wider, was David Hudry mit allen Sinnen bei seinen Aufenthalten in Singapur erlebte, einem Ort, in dessen buntem Treiben sich die zahllosen Symptome eines multikulturellen Miteinanders manifestieren, in dem die Sprachen, Düfte und Aromen, die visuellen und architektonischen Codes verschiedenster ethnischer Gruppen, aber auch alte Traditionen und protzigste Modernität aufeinanderprallen und sich überkreuzen – daher auch der Titel *Intersections*.

Einer kitschigen Collage aus Lokalkolorit entgeht Hudry, indem er sich auf das Wechselspiel zweier Stimmungen konzentriert. Der Anfang des Stücks und alles, was aus ihm folgt, wurden auf der Basis eines Arrangements rhythmischer Figuren ausgearbeitet. Wie Hudry hier den Talas der indischen Musik entlehnte Rhythmuselemente kombiniert, sich überlagern lässt und nebeneinander stellt, ist vielleicht nicht gerade ein Paradigmenwechsel, aber doch eine kleine Revolution für den Komponisten. Das Metrum ist klarer als in früheren Werken, und obgleich die Talas sich nicht offen zu erkennen geben, steuern sie doch ihre Triebkraft und den Swing ihrer metrischen Unregelmäßigkeit bei – so zum Beispiel das [3+2+1½]-Metrum des *Ardha Jaital* oder das [2+2+2+2+ 1 ½+1½] des *Chartal ki sawari*. Diese rasanten Abschnitte zeichnen sich insbesondere durch ihre stark von hervorgehobenen Noten polarisierte harmonische Färbung aus. So beherrscht den ersten Abschnitt das auf ein A ausgerichtete Oktavenintervall, das von dessen Nachbarn Gis und Bes aufgestört wird.

Ruhigere Passagen, in denen die harmonischen Aromen sich mehr Zeit lassen, um zu erblühen, vermengen aus natürlichen Schwingungen erstehende spektrale Düfte mit raueren Akkorden. Die breite Palette der Spielweisen (Slap, Zupfen des Blattes mit den Zähnen bei der Bassklarinette, abgequetschte Töne und harmonische Glissandi bei den Streichern, Multiphonics, Overblow und Bisbigliando bei der Flöte) trägt ebenso zur akustischen Aura der langsameren Abschnitte bei wie zur manchmal sogar von einem gewissen Groove geschaukelten Dynamik der schnellen.

David Hudry verlässt sich in *Intersections* stärker als sonst auf Intuition und „Feeling". Bestehen bleibt die exakte Kontrolle der Details, die einer inzwischen verinnerlichten musikalischen Sprache angehört, die immer besser dazu in der Lage scheint, die Klarheit der globalen Geste zu unterstreichen.

Pierre Rigaudière
Übersetzung: Jan Schönherr

Zum Werk David Hudrys

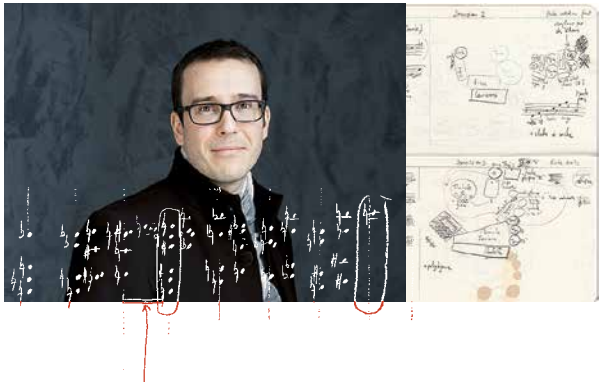
Komponieren bedeutet oft genug, mit Widersprüchen zu jonglieren, und manchmal auch, an ihrer Auflösung zu arbeiten. So mag auch David Hudrys Musik zwar zunächst den Eindruck von Stabilität, Homogenität und eiserner Entschlossenheit vermitteln, erweist sich jedoch bald weniger als kategorisches und eindeutiges Fortschreiten denn als Seiltanz, bei dem die Summe gegensätzlicher Kräfte ein prekäres, aber virtuoses Gleichgewicht erzeugt. So ergibt sich aus den Wiederholungen und Transformationen der differenzierten musikalischen Figuren von *Räumezeit* (2004) eine Art Mosaik: kontinuierliche Entwicklung und Übergänge müssen Brüchen und Kontrasten weichen. Einem einseitig gerichteten narrativen Kurs stellt Hudry eine Momentform gegenüber, die er dank Emmanuel Nunes, seines wichtigsten Lehrers, von Stockhausen übernahm. Diskontinuität bedeutet für Hudry indessen weder Auflösung des Diskurses noch Heterogenität des Materials. Das anfängliche Umherwandern der Viola in *Verwandlung I* (2006) ruht auf den sukzessiven Metamorphosen einer „zwanghaften musikalischen Idee" auf. Die von Georg Trakl inspirierte Verwandlung in *Nachtspiegel* (2008) ist die der „Landschaft der Seele" und wird musikalisch vom Orchester in melodische Figuren übersetzt, die nicht entwickelt, sondern ins Unendliche dekliniert werden. Der Organizismus Goethes, von Webern übertragen und von Boulez systematisiert, findet hier eine neue musikalische Metapher.

Obwohl sie zu den wesentlichsten Charakteristika der musikalischen Poesie David Hudrys zählt, könnte man die Versöhnung zweier alter Gegner – der absoluten und der Programmmusik – beinahe übersehen. In *Impromptu pour un monodrame* (2007) zeigt sich eindeutig die Idee einer „musikalischen Rolle" und mit ihr die Ausarbeitung einer latenten Dramaturgie, die aus der Gegenüberstellung mehrerer solcher Rollen resultiert. Diese Inszenierung des Materials ergibt kein genau zu formulierendes Drehbuch, setzt aber vom ersten Moment des Schreibens an die Berücksichtigung dramaturgischer Kategorien voraus. Es dominieren die klangliche Wiedergabe und mit ihr die Bilder, die sie auslöst und die den dergestalt geschaffenen Klangstimmungen „einen Sinn zu verleihen" imstande sind. Die aus dem Dialog zwischen dem Fagott und dessen virtuellem, elektronischem Doppelgänger geborene Polyphonie beruht in gleichem Maße auf narrativen wie kombinatorischen Kriterien.

Hudrys Oeuvre bewegt sich in Richtung eines Gleichgewichtes zwischen komplexer Ausarbeitung und Klarheit des musikalischen Diskurses. Während Werke wie *Räumezeit* und das Streichquartett *Verwandlungen* (2007) sich durch ihre dichte Textur auszeichnen und damit typisch für Hudrys frühes Schaffen sind, als er in jeder Komposition ein ganzes Universum zu komprimieren suchte, deutet sich in *Nachtspiegel* eine erste Wende an. Dieses grundlegende Werk erscheint gleichzeitig als Synthese und Vervollkommnung eines vom Intervall ausgehenden Konstruktivismus, der ebenso die für den Koloristen so wesentliche harmonische Palette wie die melodischen Profile beherrscht. Die *Trois esquisses* (2009) für Cymbalom und neun Instrumente, in deren Sektionen ohne Taktangabe die Resonanzen erblühen, sowie *Verwandlung II* (2010), in dem das Violoncello mit der Elektronik ins Gespräch tritt, bezeugen die Entwicklung hin zu einem musikalischen Diskurs, der stärker atmet und dem Klang mehr Raum gibt, sich auszuleben. *Störungen* (2011), die erstaunliche Begegnung eines kleinen Ensembles mit zwei auf 415 Hz gestimmten Barockinstrumenten, scheint schließlich eine dritte Phase in Hudrys stilistischer Evolution einzuleiten. Der dramaturgische Hintergrund – ein „schizophrenes" Streitgespräch, das Schritt für Schritt auf den Versuch einer Verschmelzung zugeht – ergibt eine ausgesprochen lesbare Form, rhythmisiert vom Wechselspiel der relativen Statik durchschlagender Resonanzen und der treibenden Kraft eines kräftigen Pulsschlags, der gleichermaßen einen polyrhythmischen Swing wie die

zwanghaften Wiederholungen einer blockierten Maschinerie in sich trägt. Auch das Sextett *Intersections* (2014), bewegt von zarten mikrotonalen Tupfern, die vor allem dazu dienen, die Harmonien zu verzerren, um ihre Expressivität erst auszuheben, gibt eine Ahnung von der Handwerkskunst des Komponisten: Alle vorkompositorische Arbeit, wie systematisch und rational sie auch angegangen werden mag, gilt nichts, bevor sie nicht die Prüfung durch Ohr und Geschmacksurteil bestanden hat, durch schöpferische Intuition und Subjektivität veredelt wurde.

Das *Livre d'esquisses* (2012) liefert uns nach dem Duo für Bassklarinette und Violoncello *Skizze I* (2007) und den *Trois esquisses* den dritten Fall eines äußerst bedeutsamen Elements: Insofern sie Skizzen sind, wird von all diesen Stücken eine zukünftige Umarbeitung verlangt. Sie sind – in den schönen Worten von Pierre Boulez, Hudrys legendärem Vorgänger in Sachen work in progress – mit einer „ganz eigenen Existenz zwischen dem Unvollendeten und Vollendeten" gesegnet und bilden eine Art vorläufiger Totalität. Das derart als Möglichkeit zur Reaktualisierung gedachte Material



zirkuliert von einem Werk zum nächsten und webt dazwischen ein Netz aus Beziehungen, dessen Verästelungen sich in ihrer ganzen Fülle nur durch die Studie der Skizzen begreifen lassen. Diese Selbstbezüglichkeit bleibt jedoch verdeckt, denn sie beruht viel mehr auf Um-Schreibung als auf Zitation. Einige sehr ausgeprägte Akkorde bleiben indes erkennbar, so wie der, der bereits aus dem *Nachtspiegel* in „Ewigkeit", den zweiten Teil des *Livre d'esquisses*, versetzt wurde, im letzten der fünf kurzen Stücke – ebenfalls Skizzen – schließlich zu neuer Blüte gelangt, die zusammen die *Introduction à Iðavöllr* bilden, Hudrys erstes Werk für ein großes Orchester, in dem sich in Form von Legierungen von Klangfarben und ausgefeilten Spielweisen das Talent des Komponisten zum Goldschmied zeigt.

In *Verwandlung I* bezieht David Hudry sich auf Rilke mit den Worten: „Mit ganzem Gehör nimmt der Mensch das Offene wahr." Und so sollten auch wir mit ganzem Gehör jedes seiner seitherigen Stücke als offenen Vorschlag hören, als Fragment eines noch ungewissen Ganzen und dennoch einzigartigen Gegenstand, ausgefeilt bis in das allerkleinste Detail von einer sicheren Hand, die ihre Werkzeuge meisterhaft beherrscht.

Pierre Rigaudière
Übersetzung: Jan Schönherr

Der französische Komponist **David Hudry** entwirft in seinem Werk eine Musikdramaturgie, die mit heterogenen musikalischen Charakteren arbeitet. Angeregt von der bildenden Kunst, insbesondere von Klee und Kandinsky, artikuliert er seine Kompositionen um Figuren und Gesten, die Spannung schaffen und dem Klangmaterial eine visuelle Qualität verleihen. Die Harmonie und ihre Fähigkeit, direkt auf unsere Sinne und Emotionen zu wirken, sind für Hudry von wesentlicher Bedeutung. Gleichzeitig stringent und von perfekt verinnerlichtem Lyrismus durchdrungen, spiegelt seine Musik seine Persönlichkeit wider und zeigt eine innere Expressivität, die das Spiel von Gegensätzen und Brüchen befördert.

Hudry studierte Musik am Conservatoire de Montpellier und parallel dazu Musikwissenschaft an der Université Paul Valéry, ebenfalls in Montpellier. 2002 schloss er mit der einem Master vergleichbaren französischen Lehramtsqualifikation Agrégation ab. 2008 erwarb er das Diplôme de Formation Supérieure (DFS) in Komposition und neuen Technologien mit Auszeichnung am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse bei Emmanuel Nunes und Stefano Gervasoni (Komposition) sowie Luis Naón (Elektroakustik). 2006 wurde er für das einjährige IRCAM-Postgraduiertenprogramm für Komposition und neue Technologien ausgewählt.

David Hudry erhielt das Stipendium der Fondation Meyer (2006) und den von der Académie des Beaux-Arts am Institut de France vergebenen Pierre-Cardin-Förderpreis (2012).

Aufgrund seiner besonderen Sensibilität für Instrumentalkomposition und deren Anwendung und Projektion auf die Elektronik strebte Hudry schon sehr früh eine lebendige Interaktion zwischen Interpret und Maschine an – ein Dreh- und Angelpunkt seines kompositorischen Schaffens. Er nahm am Postgraduiertenkurs für

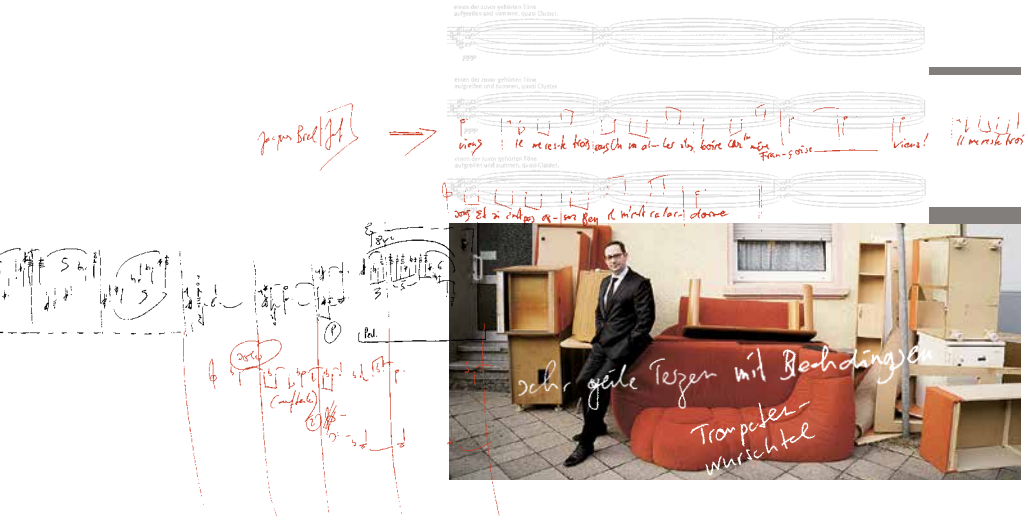
Komposition und neue Technologien des IRCAM teil (2006), in dessen Rahmen er verschiedene Programme für computergestützte Komposition untersuchte und seine Überlegungen zu ästhetischen Fragen im Zusammenhang mit neuen Technologien vertiefte. Seine musikalischen Werke belegen sein Interesse an den neuen Technologien nicht nur als Mittel zur Erzeugung neuer Klänge, sondern auch als authentisches konzeptuelles Werkzeug beim Komponieren.

Unterstützt wird er in seinem künstlerisch ambitionierten Ansatz von verschiedenen Festivals und Ensembles. Dazu zählen die Festivals Extension (La muse en circuit, 2007, 2010, 2013), Les Musiques (GMEM, 2007), Musica (2011), Archipel (2011), June in Buffalo (2010), die Baden-Württembergische Ensemble-Akademie (Freiburg, 2011), Montréal Nouvelles Musiques (2013), Musique électronique/Musique mixte (Centre Henri Pousseur, 2012), das Orchestre Philharmonique de Radio France sowie ensemble recherche, Freiburger Barockorchester, Arditti Quartet und die Ensembles Multilatérale, Ars Nova und Linea.

Hudrys Musik entspringt auch seinem besonderen Verhältnis zu den Interpreten, die ihm bei der Umsetzung seiner musikalischen Ideen zur Seite stehen: Pierre Strauch, Eric-Maria Couturier und Alain Billard (Ensemble intercontemporain), Christophe Desjardins, Lorelei Dowling (Klangforum Wien), Séverine Ballon, Lionel Bord, Luigi Gaggero und Laurent Camatte.

Gordon Kampe

Sachlicher Bericht aus: **Arien / Zitronen**
für Sopran und Ensemble (2016), Uraufführung

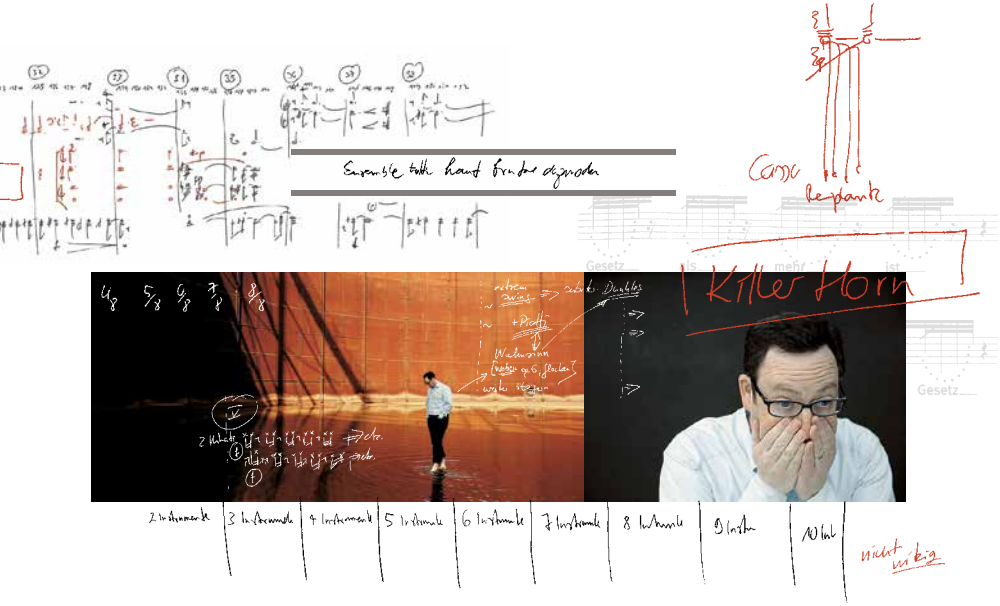


Ich habe eine große Vorliebe für Liegengebliebenes und Zweitplatziertes. Dinge, auch Klänge oder Musiken, die es schon mal gab, die es aber wert sind, sie sich noch einmal anzuschauen und näher für die Gegenwart zu untersuchen. Patina kann auch etwas sehr Schönes und – wenn es gut geht – sogar Lebendiges sein. Für mich sind das einerseits oft ‚unterbelichtete' Instrumente (ob klappernde und beinahe verschrottete Tárogátos, auf dem Flohmarkt gefundene Synthesizer oder eine, wie in diesem Stück, singende Säge) und andererseits aus der Mode gekommene Gattungen. *Arien / Zitronen* etwa – aus diesem Zusammenhang ist auch der *Sachliche Bericht* entnommen, der einen Satz aus Hans Falladas Kurzgeschichtensammlung *Sachlicher Bericht über das Glück ein Morphinist zu sein* verwendet – wird vielleicht so etwas wie eine Sammlung von Konzertarien zu Opern, die es noch nicht gibt. Ich kann dort imaginierte Figuren kurz aufblitzen lassen und Charaktere skizzieren. Eine arg gebeutelte Mignon wird es dort vermutlich geben, vielleicht auch ein blaues Raumschiff oder einen hölzernen Minister. Auf jeden Fall aber eine sehr traurige Marionette, einen ‚Mad Doctor', ein singendes Riesengebiss sowie eine irrlichternde Gestalt mit offensichtlichem Drogenproblem.

Gordon Kampe

Textauszug aus Hans Fallada:
Sachlicher Bericht über das Glück ein Morphinist zu sein:

„Ich bin überall, ich bin alles, ich allein bin Welt und Gott.
Ich schaffe und vergesse, und alles vergeht.
Du mein singendes Blut. Dringe tiefer […], verzücke mich […]“



Einflussfreude
Zur Arbeit von Gordon Kampe

Einflussangst. Eingeführt vom amerikanischen Literaturwissenschaftler Harold Bloom, beschreibt dieser Begriff die Furcht des Schaffenden vor der Tradition. Bloom entwirft das Bild eines Künstlers, der sich von den vorangegangenen Generationen derart eingeschüchtert sieht, dass er zur eigenen, individuellen Äußerung kaum mehr imstande ist. Der Ausweg besteht einzig in der Liquidation des Widerstands – im sinnbildlichen Vatermord. Was Bloom für die Literatur geltend macht, lässt sich durchaus auch auf andere Sparten beziehen. Zumal die Entwicklung der Neuen Musik könnte man ohne weiteres als eine Folge solcher Überwindungen schreiben: Beständig wurden hier Patriarchen für tot erklärt, damit sich die Geburt ihrer Erben umso wirkungsvoller zelebrieren ließ.

Gordon Kampe muss niemanden metaphorisch ableben lassen, um seine Musik schreiben zu können. „In meinem Fall“, sagt Kampe, „ist die treibende Kraft vielmehr eine explizite Einflussfreude“. Dabei sind die Einflüsse, denen sich der 1976 geborene Komponist im wahren Wortsinn hemmungslos ausliefert, denkbar heterogen. Von der klassisch-romantischen Musiktradition und den Opern des Verismo spannt sich der Bogen über Literarisches (Petrarca, William Blake, H.P. Lovecraft), Filmisches (Stanley Kubrick, Akira Kurosawa) oder Bildnerisches (Velázquez, Günther Uecker) und gelangt rasch in Bereichen an, die mit der dünkelhaften Rede vom „Populären“ gemeinhin zur Tabuzone für zartfühlende Schöngeister erklärt werden.

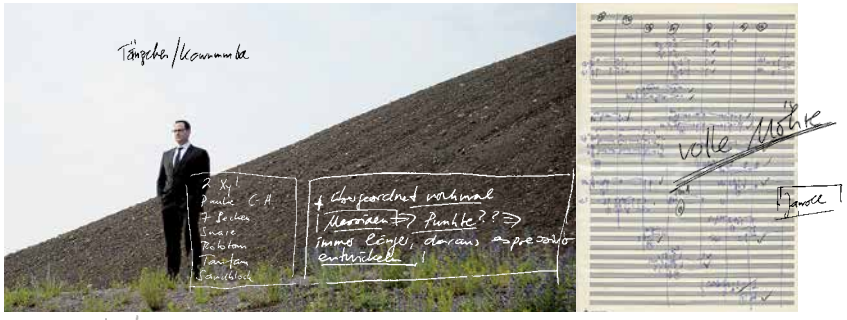
Gordon Kampe liegt indessen nichts an einer planvoll durchgeistigten Musik, die ihre ‚Erhabenheit' aus der mehr oder minder sinnfälligen Einarbeitung hochkultureller Intarsien bezieht oder durch die fadenscheinige Noblesse lehrbuchgemäßer Faktur zu bestechen sucht. Im Gegenteil: Kampe bevorzugt das Direkte, Unverblümte, Nicht-Verklausulierte. Stücktitel wie etwa *Schmackes, Butter und Fische* oder *Gassenhauermaschinensuite* mögen ebenso einen Eindruck von dieser Absage ans Geschmäcklerische geben wie die gern gewählten Vortragsbezeichnungen „immer feste druff" oder „volle Möhre".

Auch wenn sich an dieser Stelle das Bild des hemdsärmeligen Provokateurs aufdrängen mag: Von jeglichem Ikonoklasmus ist Gordon Kampe weit entfernt. Sein Komponieren folgt keineswegs dem Impuls einer Opposition gegen bestimmte musikalische Stile oder Strömungen. Vielmehr ist es das Resultat einer aufmerksamen ästhetischen Wahrnehmung, in der sich eine ganz andere Art von Feinsinnigkeit artikuliert, die eine nachgerade logische Distanz zu irisierenden Spektralakkorden oder der kennerisch eingestreuten Prise Rimbaud erzeugt. Kampes Sensibilität äußert sich im brillanten Erfindungsreichtum, mit dem er Welt in Musik setzt.
Mit Welt ist hier – ganz wittgensteinsch – all das gemeint, „was der Fall ist", samt aller Widersprüche, Unstimmigkeiten und Absurditäten. Nichts wird exkludiert, die Kriterien „inadäquat" oder „illegitim" sind Kampes kompositorischer Praxis weitgehend fremd. Insoweit erwächst die Ungleichartigkeit der Anregungen und

Materialien der prinzipiellen Bereitschaft, das alltägliche Erleben mit ästhetischem Zugriff zu grundieren. Vor dieser „Vereinnahmung" ist letztlich nichts sicher – weder der zarte Schmelz Tschaikowskys noch die völlig verunglückte Übersetzung der Bedienungsanleitung einer elektrischen Weihnachtskerze, die dem Anwender „teutonische Gemütlichkeit für trautes Heim" verheißt.

„Musik zu komponieren", sagt Kampe, „ist für mich zumeist wie ein Spiel, oft mit Dingen, die – aus der Ferne betrachtet – nicht zusammen gehören. [...] Während der Arbeit an einem Stück kann alles amalgamiert werden, was nicht bei drei auf den Bäumen ist". Mit Scharfsinn, Esprit und furioser Musikalität versteht es Gordon Kampe, diese Amalgame in Kompositionen von herausragender Eigenständigkeit zu fügen. Ein maßgeblicher Wesenszug dieser Musik ließe sich vielleicht mit einem Begriff einfangen, der auf den ersten Blick etwas abseitig anmuten mag, um sich beim Hören umso nachdrücklicher zu bewahrheiten: Ehrlichkeit.

Michael Rebhahn

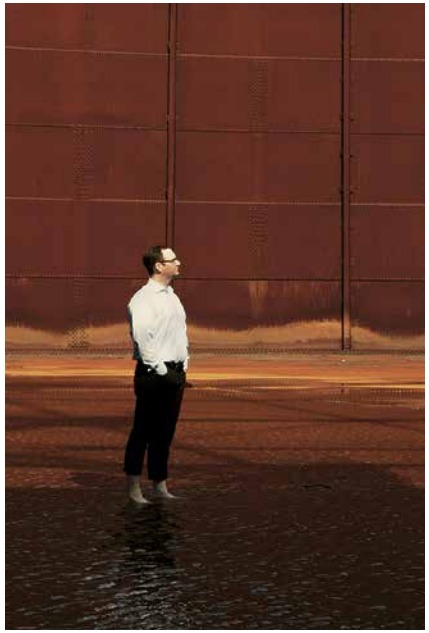


Gordon Kampe wurde 1976 in Herne geboren, dort absolvierte er eine Ausbildung zum Elektroinstallateur. Nach Abitur und Zivildienst studierte er 1998–2000 Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock bei Hans-Joachim Hespos und Adriana Hölszky. Von 2000 bis 2003 setzte er das Studium bei Nicolaus A. Huber an der Folkwang Hochschule in Essen fort. Außerdem studierte Gordon Kampe Musik- und Geschichtswissenschaften an der Ruhr-Universität in Bochum und wurde mit einer Arbeit über Märchenopern im 20. Jahrhundert promoviert. Derzeit arbeitet er an der Folkwang Universität der Künste in Essen an einem Habilitationsprojekt über Instrumentation und Aufführungspraxis im 19. und 20. Jahrhundert. Kampe ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Seiltanz – Beiträge zur Musik der Gegenwart* und seit 2012 gewähltes Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina. Im Studienjahr 2014/15 war Gordon Kampe Vertretungsprofessor für historische Musikwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen.

Gordon Kampe erhielt unter anderem 2004 das Musik-Stipendium der Berliner Akademie der Künste und 2007 ein Stipendium für die Cité Internationale des Arts in Paris. 2013 war Gordon Kampe Stipendiat der Kunststiftung NRW für das Künstlerdorf Schöppingen und 2014 erhielt er das Stipendium für das Experimentalstudio des SWR. Gordon Kampe gewann zahlreiche Preise: unter anderem den Folkwang Preis 2003 und den Franz-Liszt-Förderpreis der Stadt Weimar 2006 sowie zweimal den Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart (2007 und 2011).

Zu den Ensembles, Festivals und Interpreten, mit denen Gordon Kampe zusammenarbeitet, zählen: Ultraschall-Festival Berlin,

eclat Festival Stuttgart, Warschauer Herbst, Hamburger Klangwerktage, Chiffren Kiel, Ensemblia Mönchengladbach, Musica Nova Helsinki, Niedersächsische Musiktage, Staatsoper Stuttgart, Takefu International Music Festival, aDevantgarde Festival, axes Festival Krakau, what's next Festival Brüssel, Ensemble Modern, Klangforum Wien, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, hr-Sinfonieorchester, Rundfunk-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Ensemble Resonanz, KNM Berlin, e-mex-ensemble, oh ton Ensemble, Ensemble l´art pour l´art, ensemble adapter, ensemble chronophonie, ensemble courage, Ensemble musikFabrik, Neue Vocalsolisten, LUX:NM, sonic art quartet, decoder ensemble, SWR Vokalensemble Stuttgart, Staatstheater Oldenburg, Deutsche Oper Berlin u.v.m.



Seestücke

Scintillations für sieben Instrumente (1993)
Lichtspiegelungen auf einer bewegten Wasseroberfläche, das Irisieren unzähliger Tropfen in der Sonne, deren Strahlen sich in der aufstiebenden Gischt brechen – schon der Titel *Scintillations* (etwa: Geflimmer, Gefunkel) weckt Assoziationen, die eine Musik im direkten Anschluss an ein impressionistisches Jeux des vagues erwarten lassen. Die Enttäuschung allerdings, die diese Komposition Per Nørgårds einer solchen Erwartung bereiten würde, wäre gewaltig. Das Stück bildet nämlich dergleichen Reflexionen nicht ab, es ist vielmehr selbst Ort und Auslöser eines spezifisch musikalischen Oszillierens. Der Komponist beschreibt das Stück als aus zwei Schichten bestehend: einer zeitlich exakt organisierten, rational strukturierten Oberfläche und einer metrisch ungebundenen, irrationalen Unterströmung, die sich wellenartig aufschaukelt und gelegentlich in den Vordergrund tritt. Wo beide aufeinandertreffen, entstehen, so Nørgård, Interferenzen, die Schichten brechen sich aneinander, werfen sich auf und durchdringen sich. Die irrationale, metrisch freie Schicht findet sich dabei meist im Klavier, während die übrigen sechs Instrumente, aufgeteilt in drei Blas- und drei Streichinstrumente, sich als farblicher Kontrast gegenüberstehen. Ihnen ist die rational durchstrukturierte Schicht zugewiesen, deren Organisation auf der Addition und Verschachtelung kleinster Gestalten beruht. Dahinter stehen Modelle der fraktalen Geometrie und, spezifischer, ein von Nørgård entwickeltes Verfahren zur Erzeugung mehrerer aufeinander bezogener Tonreihen, die er als „Tonseen" bezeichnet. Wasserflächen also auch hier.

Losgelöst von solchen Blicken in die Werkstatt erscheint freilich der Ausdrucksgehalt dessen, was erklingt. Und auch hier liefert der Komponist ein Stichwort: Die tiefen Pulsationen der irrationalen Schicht und die mit ihrer Hilfe erzeugten Spektralklänge

gemahnen an einen „Schattenton“, den er einmal aus dem Rauschen des Meeres heraushörte. Ob die Erfahrung dieser Resonanz sich auch Nørgårds Aufgeschlossenheit für ganzheitliches Denken und kosmische Korrespondenzen verdankt, tut dabei wenig zur Sache, solange ihre künstlerische Gestaltung vom Hörer nichts anderes fordert als ein offenes Ohr und einen offenen Sinn. Wer das aber aufbringt, den belohnt *Scintillations* mit einer wahrhaft ozeanischen Hörerfahrung.

Seadrift für Sopran und Ensemble (1977–1978)

Für das Selbstverständnis der musikalischen Nachkriegsmoderne Skandinaviens spielte die Abgrenzung zum „Süden“, zur zentraleuropäischen Avantgarde, wie sie sich in Darmstadt traf und in Köln oder Paris zu finden war, eine große Rolle. Nicht, dass man Augen und Ohren verschlossen hätte vor dem, was sich dort tat; aber man blieb auf Abstand und betonte lieber seine Eigenständigkeit in Herkommen und Kultur – und damit auch einen eigenen Weg in die musikalische Moderne. Dieser Weg führte zunächst unweigerlich über Jean Sibelius, auch für den jungen Per Nørgård. Er führte für ihn aber auch dazu, sich auf der Grundlage überlieferter Maximen ein eigenes technisches Rüstzeug zu erarbeiten, individuelle Lösungen zu entwickeln als Antworten auf allgemeine kompositorische Herausforderungen: Wie lässt sich Zusammenhang in der Musik gewährleisten, wie kann Entwicklung und Dramaturgie zugleich einmalig und nachvollziehbar gestaltet werden, und nicht zuletzt: Welche besonderen Ausdrucksqualitäten eröffnen sich durch die Wahl bestimmter technischer Mittel? Jedes neue Werk eines Komponisten ist eine neue, eine erneute Antwort auf diese Fragen. So auch Per Nørgårds *Seadrift* für Sopran und Ensemble aus den Jahren 1977–1978. Als Vertonung eines Gedichtes von Walt Whitman könnte die Musik es sich einfach machen und der Struktur des Textes folgen. Tatsächlich aber wird dem Text – es handelt sich um Teile des Gedichts *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, das selbst wiederum Teil eines größeren, *Sea-Drift* überschriebenen Abschnitts von Whitmans Gedichtsammlung *Leaves of Grass* ist – eine neue, genuin musikalische Struktur übergestülpt. Im Großen handelt es sich um eine Aufteilung in zwei inhaltlich kontrastierende Sätze, *Being Together* und *Torn Apart*, die gleichwohl auf demselben melodischen Material beruhen und auch auf anderen Ebenen der Gestaltung wie Reversbilder aufeinander bezogen sind. Im Kleinen aber wird die Gedichtstruktur aufgelöst und die Sprache oftmals auf ihre reine Klanglichkeit reduziert. Zusammenhang gewähren hier wiederkehrende harmonische Felder, die überraschend tonal und nicht selten mit bewussten Anklängen an Folk-Musik daherkommen. Sie treffen sich mit rhythmischen Komplexitäten auf der Grundlage des Goldenen Schnitts – eine Proportion, die Nørgård in dieser Zeit gern und oft verwendete – und erscheinen dadurch in sich und gegen die Hörerwartung verschoben: verwehte Melodien, abdriftende Klänge, vor und zurück laufende Sprachfetzen, wie ein Singen gegen die Brandung.

Das vielleicht Überraschendste aber bleibt in der heutigen Aufführung unhörbar: Das Stück kann auch in einer Version mit historischen Instrumenten und in alter Stimmung aufgeführt werden. Statt Flöten, Violoncello, Gitarre und Klavier erklingen dann Blockflöten, Viola da gamba, Laute und Cembalo. Sogar ein Krummhorn darf mitmachen. Weiß man um diese Besetzungsalternative, dann klingt manche instrumentale Geste anders und manche harmonische Wendung bekommt einen doppelten Boden. *Seadrift* ist ein Liebeslied, hineingesungen in die Echokammer der Vergangenheit.

Markus Böggemann

Textauszug aus:

SEA-DRIFT
Out of the Cradle Endlessly Rocking

Shine! shine! shine!
Pour down your warmth, great sun!
While we bask, we two together.

Two together!
Winds blow south, or winds blow north,
Day come white, or night come black,
Home, or rivers and mountains from home,
Singing all time, minding no time,
While we two keep together.

Blow! blow! blow!
Blow up sea-winds along Paumanok's shore;
I wait and I wait till you blow my mate to me.

Soothe! soothe! soothe!
Close on its wave soothes the wave behind,
And again another behind embracing and lapping, every one close,
But my love soothes not me, not me.

Low hangs the moon, it rose late,
It is lagging — O I think it is heavy with love, with love.

Shake out carols!
Solitary here, the night's carols!
Carols of lonesome love! Death's carols!
Carols under that lagging, yellow, waning moon!
O under that moon where she droops almost down into the sea!
O reckless despairing carols.

Hither my love!
Here I am! Here!
With this just-sustain'd note I announce myself to you,
This gentle call is for you my love, for you.

Walt Whitman, 1855

Per Nørgård über Seadrift

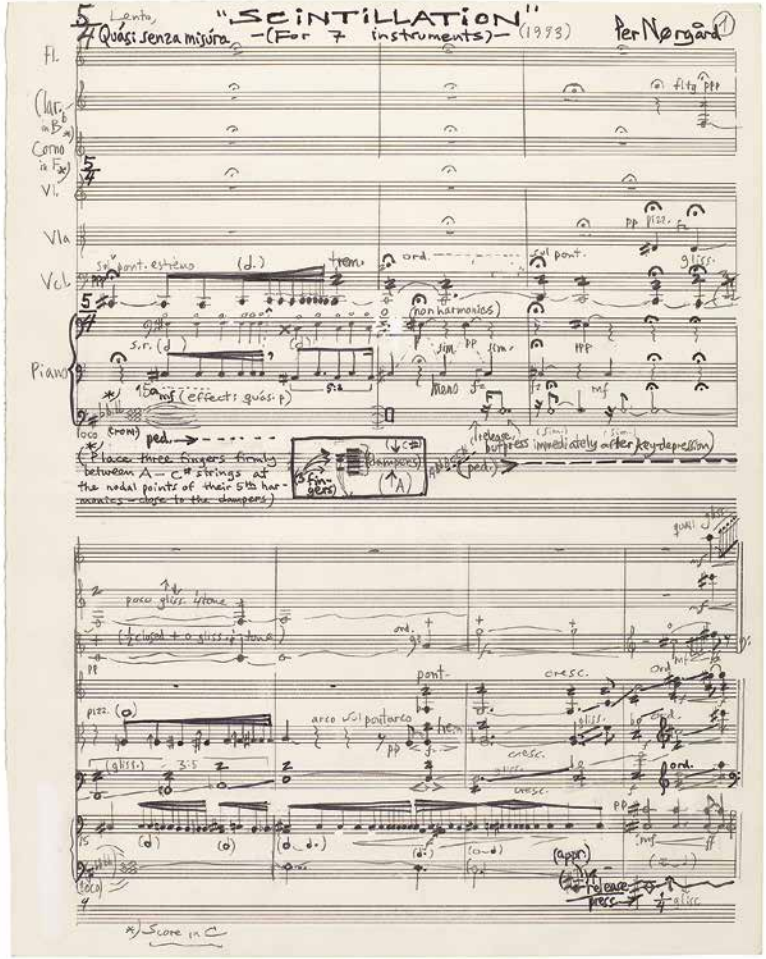
SEADRIFT – ein Liebeslied in zwei Strophen, für Sopran und sechs Instrumente (1978).

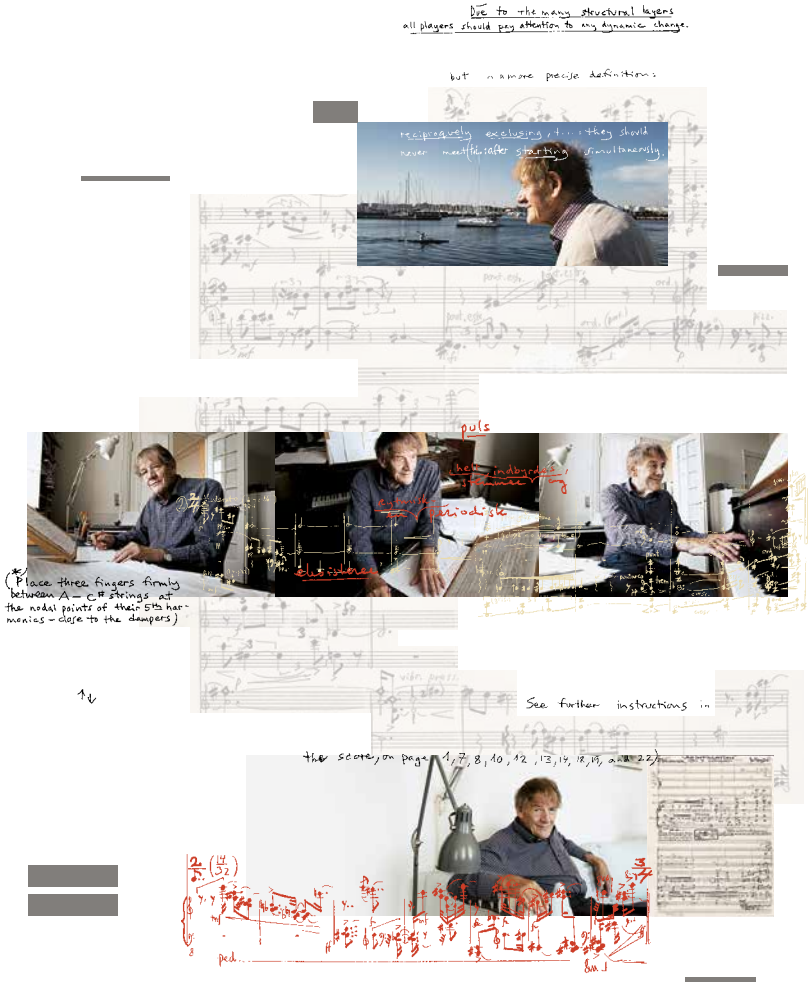
Seadrift, ein Lied von irdischer Liebe, wurde für Sopran und Ensemble komponiert, in der gleichen Besetzung wie mein *Nova Genitura* – ein Werk über die himmlische Liebe in Marienhymnen. Das melodische Material von *Seadrift* ist dabei eher mit heutiger Volksmusik verwandt („Winds blow south or winds blow north"). Walt Whitmans großartige Dichtung *Sea-Drift* beschwört jene Situation herauf, die dem jungen Walt das Gefühl gibt, zum Dichter erkoren zu sein. Aufmerksam betrachtet er das Schicksal zweier Vögel am einsamen felsigen Strand von Paumanok. Er erlebt das Glück des Paares im Beisammensein – und leidet später gemeinsam mit dem verlassenen männlichen Vogel, der in ein schrilles, klagendes Schreien ausbricht.

Dieses Motiv wird in den zwei Sätzen des Werkes gebündelt (‚Being Together' und ‚Torn Apart'). Im letzten Satz ringt die Erinnerung an die Zweisamkeit mit der Trauer und – schließlich – mit der Verzweiflung.

Wie auch *Nova Genitura* wurde *Seadrift* für das dänische Barockensemble Sub Rosa komponiert. Es kann von einem Barockensemble (mit Blockflöten, Laute, Viola da Gamba und Cembalo) oder einem modernen Ensemble (mit Flöten, Gitarre, Cello und Klavier) gespielt werden – oder in einer ausgewogenen Mischung beider.

Per Nørgård, 1978
Übersetzung: Julia Zupancic





Die Ernst von Siemens Musikstiftung verleiht

Per Nørgård

den

Ernst von Siemens Musikpreis

Per Nørgård gilt international als herausragende Figur in der Musik der Gegenwart. Zu einer Zeit, in der Komponisten den Begriff ‚Symphonie' meiden, avancierte er zu einem der größten genuinen Symphoniker. Sein Gesamtwerk zeugt von einer erstaunlichen Erfindungsgabe sowie von einer außergewöhnlichen intellektuellen Konsistenz. Durch die gleichmäßige Verteilung in fast allen musikalischen Betätigungsfeldern spiegelt es nicht nur seine unermüdliche Neugier, sondern auch seine Verantwortung gegenüber der Musik als Trägerin einer gemeinsamen Kultur.
Nørgårds einzigartige Entdeckung, die sogenannte Unendlichkeitsreihe, beeinflusst seine Musik seit den 1960ern und taucht in immer neuen Erscheinungsformen und Denkweisen auf. Fraktales Denken in jeder Hinsicht bildet seitdem einen ständigen Bezugspunkt und Nørgård hat eine reiche Mikrowelt von endlosen Schichtungen im Phänomen der Zeit freigelegt. Das Konzept von musikalischer Zeit als Fluss mit unzähligen Nebenflüssen und Deltas zieht sich dabei wie ein roter Faden durch seine lebenslangen Wandlungen.

Stiftungsrat und Kuratorium,
München, den 2. Mai 2016

Per Nørgård

Ein Essay von Karl Aage Rasmussen

Per Nørgårds Musik weckt Bewunderung – sowohl durch ihre Konsequenz als auch durch ihre kreative Vielseitigkeit. Die Fantasie, der Umfang und die Tiefgründigkeit seines Gesamtwerks sind einmalig und er genießt internationale Anerkennung als eine Hauptfigur in der zeitgenössischen Musik. Im dänischen Musikleben findet man seine Spuren nahezu überall, sei es als Inspirator, Vermittler oder Kulturkommentator. Durch seine Lehrtätigkeit hat er zudem viele skandinavische Komponisten der letzten 50 Jahre geprägt und beeinflusst.

Dass es ihm gelungen ist, eine solche Statur zu behalten, ohne dadurch alle um ihn herum in seinen Schatten zu stellen, liegt an seinen Charaktereigenschaften: Offenheit, unermüdliche Neugier und ein einzigartiges sinnliches Bewusstsein. Die Welt nach Nørgård ist nicht bloß eine verwirrende Häufung beliebiger Ereignisse; sie ist ein verzauberter Ort, voll potentieller Entdeckungen, wenn der Verstand und die Sinne weit geöffnet sind – die kontinuierlichen Verbindungen und Relationen in der Natur, die unendlichen Geheimnisse, die jeder Klang darstellt, sei er noch so bescheiden. Ein Komponist muss ein Ohr für die Wunder der hörbaren Welt haben, muss sie spüren können, wo andere nur das Brummen des Alltags vernehmen. Als er an einem südindischen Strand dem Brechen riesiger Wellen lauschte, fiel Nørgård plötzlich ein leises, extrem tiefes Geräusch aus dem Meer auf, das sich weder tagsüber noch nachts veränderte. Und er fragte sich: Ist dies vielleicht der Grundton des Ozeans?
Ihm ist bewusst, dass wir nicht nur mit den Ohren hören, sondern mit unserem ganzen Verstand. Hören beinhaltet Selektion und Erinnerung, und wir können unser Hören auf bestimmte Details „fokussieren", auch wenn wir kein wirkliches Wort dafür haben. Ihm ist ebenfalls bewusst, dass so, wie es blinde Flecken bei der optischen Wahrnehmung gibt, es auch taube Flecken gibt, wenn wir hören – vielleicht aufgrund von Gewohnheiten, oder weil eine Schicht kulturellen Abfalls etwas verdeckt. Der hörende Verstand kann wie ein Brennglas benutzt werden und ein Komponist muss in der Lage sein, mit den Ohren zu experimentieren – gar mit dem Hören überhaupt.

Die Klang-Ohr-Verstand-Trias durchklingt das Denken von Nørgård. Die ständige Interaktion zwischen Klängen, ihre Wellenlängen, Zeiten und Schichtungen umgeben uns wie ewige Mysterien, bleiben aber nie auf geheimnisvoller Distanz; sie sind immer nah und erlauben uns, in sie, hinter und zwischen ihnen einzudringen. Ein Beispiel: Der sogenannte Tartini-Ton, eine zusätzliche Tonhöhe, die oft zu hören ist, wenn zwei Klangwellen aufeinander treffen. Der Klang erscheint lediglich in unserem Gehör: Er kann nicht physikalisch nachgewiesen werden, geschweige denn von Mikrophonen eingefangen. Man kann ihn als bedeutungsloses Nebenprodukt abtun, oder vielmehr als Repräsentation einer fabelhaften inneren Klangwelt betrachten, eine Fata Morgana am hellichten Tag; eine andere Welt, die im Alltag spürbar präsent ist. Somit ist die große Welt voll anderer Welten, großen wie kleinen. Es ist die stets mögliche Erweiterung des Bewusstseins bei vollem Bewusstsein, die Nørgårds Fantasie schon immer beflügelte und die er unermüdlich mit seiner Hörerschaft zu teilen versucht. Mehr als alles andere ist Nørgårds Musik ein Reisebericht, in dem er fortlaufende Wanderungen durch die Labyrinthe unserer Wahrnehmung beschreibt.

Er stammt nicht aus einer Künstlerfamilie, zeigte jedoch von klein auf eine ungewöhnliche Kreativität und schuf im Alter von elf Jahren zusammen mit seinem älteren Bruder eine spezielle Art Animationsfilm mit ausgemalten Zeichnungen, begleitet von Klängen und Gesang; diese ‚Filme' wurden bei kleinen Familientreffen vorgeführt. Nørgård erinnert sich daran, dass er und sein Bruder sich auf das künstlerische Motto „verwirre so viel wie möglich so viele Menschen wie möglich" einigten. Und wenn man dieses Verwirren nun auf Hegelsche Weise versteht – in dem Sinne, dass um eine Auswirkung, um etwas Bewegendes zu erreichen, ein Element des Widerspruchs nötig ist –, könnte man durchaus sagen, Nørgård sei diesem Motto seiner Kindheit treu geblieben. Auch wenn der junge Nørgård, vertieft in dem, was er „das Universum der nordischen Seele" nennt, schwer wiederzuerkennen ist im rastlos suchenden und experimentierenden Nørgård der 60er Jahre oder dem nach Schönheit suchenden Metaphysiker der 70er Jahre oder später dem kühnen Erforscher aller Rätsel von musikalischer Bewegung, Gestalt und Rhythmus, war dieses Motto in seiner tiefsten Bedeutung vielleicht sein geheimer Leitstern: ein hartnäckiger Drang, seine Hörerschaft in jeglichem Sinne des Wortes zu bewegen und stets neue Fragen zu stellen, wenn die alten erschöpft schienen. „Treffe ich einen Künstler, der behauptet, sich in einer Krise zu befinden, gratuliere ich ihm immer", sagte Nørgård einmal. Seine vielen Reisen, körperliche wie mentale, waren tatsächlich eine einzige Reise.

Durch eine Gunst des Schicksals wurde Per Nørgård mit 17 Jahren zum Schüler des großen dänischen Symphonikers Vagn Holmboe. Und Holmboes Kompositionsmethode, die „Metamorphose" (bei der eine einfache musikalische Keimzelle ständige organische Verwandlung erfährt) war wie maßgeschneidert für einen jungen Studenten, der nach größtmöglicher Stimmigkeit und Einheit strebte. Dies wird offenkundig in Nørgårds ambitionierter erster Symphonie, der *Sinfonia austera*. Und in *Constellations* für 12 Solostreicher, seinem Durchbruchswerk aus dem Jahre 1958, entfaltet sich das Metamorphose-Prinzip auf mehreren Ebenen, obgleich die Musik noch tonale Zentren aufweist. Die musikalische Denkweise, die ihn immer wieder in neuen Konzeptionen beschäftigte, ist hier bereits in embryonaler Form vorhanden: Nicht nur organische Verwandlung auf allen Ebenen, sondern auch die Entdeckung, dass die Zeit selbst ausgedehnt, zusammengezogen oder buchstäblich angehalten werden kann – und dass sie aus der Nähe eine mikrokosmische Welt endlosen Reichtums offenbart. Das Konzept der Zeit als Fluss mit unzähligen Nebenflüssen und Deltas wurde zu einem roten Faden durch Nørgårds viele Verwandlungen.

In der Musik von Jean Sibelius, insbesondere den 4. und 5. Symphonien, hatte der junge Nørgård ein ähnliches kreatives Denken entdeckt, und von 1956 bis 1957 studierte er bei Nadia Boulanger in Paris. Er war der europäischen Avantgarde also von Anfang an fremd. In den frühen 60er Jahren wurde er jedoch allmählich zur führenden Persönlichkeit in einer jungen Generation, die das Bedürfnis nach einem internationalen Bewusstsein verspürte. Eine Gruppe aus dänischen Komponisten und Akademikern fing an, sich regelmäßig zu treffen; sie vertieften sich in Serialismus, neue Kompositionstechniken und neue Vorstellungen von Form, Stil und Einheit. In den frühen 60er Jahren experimentierte Nørgård mit eigenen seriellen Konzepten, nicht zuletzt in einer Werkreihe,

… eine aggressive Reaktion auf die Isolierung, Bequemlichkeit und Selbstgenügsamkeit, …

die er charakteristischerweise *Fragments* nannte. *Fragment VI* für Orchester war eine aggressive Reaktion auf die Isolierung, Bequemlichkeit und Selbstgenügsamkeit, die er nun als Kennzeichen der dänischen Situation auffasste – das Stück stieß international auf großes Interesse. Nørgård war aber nicht zufrieden und zog das Werk zurück. Der von ihm beabsichtigte musikalische Inhalt war nicht ausreichend hörbar; er hatte die Prüfung durch das hörende Ohr missachtet und ein bahnbrechendes Ereignis in der dänischen Musikgeschichte wurde zu einer Parenthese in seiner eigenen Laufbahn.

Die Erkenntnis einer fragmentarischen Welt, offen und mehrdeutig, konnte aber nicht verdrängt werden; die alten Ideen hatten ihre Unschuld verloren und Nørgårds Werke aus dem anschließenden Zeitraum wirken wie Fragezeichen, vorübergehende Befunde und Ersatzteile für ein größeres, teils verstecktes Ganzes. Nie wieder gab es in seiner Musik eine ähnlich diskursive Beziehung zwischen dem Extrovertierten und dem Intimen. Musik, Tanz und Theater prallen geradezu aufeinander in einem Werk wie der „Happening-Komposition" *Babel* für Stimmen, Instrumente, Tänzer, Pantomimen und junge Interpreten: ein riesiges Fresko, das die babylonische Verwirrung der westlichen Kultur darstellt. Nørgård war einer der ersten Komponisten „ernster" Musik, der eine einzigartige musikalische Vitalität in der neuen Jugendkultur entdeckte. Werke wie die Oper *The Labyrinth* (1963) und das Ballett *le jeune homme à marier* (nach Ionesco, 1964) scheinen sich zwar aus dem Grotesken zu speisen, doch die Musik changiert alptraumhaft zwischen Kunst und Kitsch.

In nachfolgenden Werken wie *Iris* und *Luna* fängt Nørgårds immanente Polyphonie jedoch wieder an, in immensen, vibrierenden Klangfeldern zu singen. Der Traum einer reinen, intimen und tiefen Schönheit wird immer stärker, einer Musik, die einerseits den Geist öffnet und fließen lässt, andererseits aber an sich so offen und transparent ist, dass das Ohr ihre Tiefen frei erkunden kann.

Nørgårds großartige Entdeckung, die sogenannte *infinity series* (Unendlichkeitsreihe) hatte schon lange gegärt, wurde dann schließlich in *Voyage into the Golden Screen* (1968) zum vorherrschenden Element. Das Prinzip ähnelt einer chinesischen Schachtel: Man findet immer wieder die gleichen Formen, groß und klein, in einander und in sich selbst eingebaut (das Konzept nimmt eindeutig die fraktale Geometrie vorweg, die zehn Jahre später Mathematiker sehr faszinierte). Die Strukturen entfalten sich auf verschiedenen Ebenen, beziehen sich aber stets aufeinander in einem endlosen Netzwerk – unendlich einfach, doch mit unendlich komplizierten Ergebnissen, genau wie in der Natur.

Durch die Erforschung dieser universellen Welt aus Schichten, Übereinstimmungen, Verweisen und Verbindungen entwickelte Nørgård ein derart schwindelerregendes Gefühl von Kontinuität und Fülle, dass es für ihn vermutlich dem ähnelte, was wir Glaube nennen. In unzähligen Bereichen des Lebens – von der Physik zur Mystik, von der Astrologie zur Biologie – entdeckte er Verbindungen und er gelangte zu der Überzeugung, das hierarchische Prinzip der Unendlichkeitsreihe gleiche einem Naturgesetz. Es war eine Reise in eine einfache Formel hinein, die sich jedoch als endlose Variation entfaltete, und mit seiner seltenen Mischung

…die Musik changiert alptraumhaft zwischen Kunst und Kitsch.

aus kaltem und warmem Verstand wandte Nørgård diese Idee auf alle musikalischen Elemente an: Er verwendet einen hierarchischen, nicht-pulsierenden Rhythmus auf Grundlage des Goldenen Schnitts und eine geschichtete Harmonie, die auf der Obertonreihe beruht, d. h. auf der Struktur vom Klang selbst, wobei jeder Ton in der Unendlichkeitsreihe ein harmonisches Spektrum bekommt. Das Ergebnis waren nicht nur die strenge Verwendung dieser Werkzeuge in der 2. Symphonie sowie deren beinahe ekstatische Verherrlichung in der riesigen 3. Symphonie mit großem Orchester und zwei Chören, sondern auch die Opern *Gilgamesh* und später *Siddhartha*, die beide auf der antiken östlichen Mythologie beruhen. Hier wird das hierarchische Prinzip vorherrschend; es schafft Rhythmus und Harmonie und bildet somit auch die Form – fast so, wie Tonalität und Funktionsharmonik in der Klassik Formen bilden.

Es wäre nicht verwunderlich, hätte Nørgård zu irgendeinem Zeitpunkt das Gefühl gehabt, dass seine Kompositionstechnik eine fast ewige, übernatürliche Gültigkeit erlangt hatte. Er bestand aber erneut darauf, dass authentischer Ausdruck nur durch Störung, Einmischung und Verwirrung zu Stande kommen kann. Die Wahl des Siddhartha-Mythos als Opernstoff scheint folgerichtig. Der Prinz, Siddhartha, darf nichts über die Trauer, den Schmerz, das

Altern oder den Tod lernen und wächst in einem künstlichen Paradies auf. Als er aber jemanden sterben sieht, überwältigen ihn genau die dunklen Aspekte des Lebens, die man vor ihm verborgen hatte. Nun fragt er sich, was Realität ist und was bloßer Schein; daraufhin verlässt er den Palast seines Vaters und wird zum Buddha, dem Gründer einer Religion.

Damals aber, im Jahre 1979, haben sich die immanente Schönheit und Harmonie der von Nørgård angewandten großen hierarchischen Strategien vielleicht als ungenügend erwiesen, um die Verwandlung eines unschuldigen, behüteten Jünglings in einen vollends seiner selbst bewussten Erwachsenen darzustellen (später erweiterte Nørgård erheblich die Schlüsselszene der Oper, in der Siddhartha seine Sterblichkeit erkennt). Die Prinzipien des organischen Wachstums, der Obertöne und des Goldenen Schnitts konnten zwar immerwährende Harmonie und Schönheit schaffen, jedoch nicht den Konflikt ausdrücken, den nötigen Widerspruch, um neue Erkenntnisse zu erlangen und sich zu einem vollständigen Menschen zu entwickeln.

Nørgård erkannte, dass er diese Herausforderung vollends annehmen und bewältigen musste. Und er fand, was er für einen gültigen künstlerischen Ausdruck von Irrationalität, Konflikt und

Ungleichgewicht hielt, im Werk eines wahnsinnigen Künstlers: des schweizerischen Schizophrenen Adolf Wölfli, der den Großteil seines Lebens malend, komponierend und Gedichte schreibend in einer psychiatrischen Anstalt verbrachte. Wölflis Kunst ist obsessiv und expressiv zugleich; sie reicht von minutiösen Details bis hin zur Absurdität der reinen Wildheit. Ein wiederkehrendes Motiv ist der Sturz vom Glück in die Katastrophe und für Nørgård wurde dieses emotionale Klima die Antithese zur göttlichen Harmonie. In der Oper *The Divine Tivoli* aus dem Jahre 1982 erscheint Wölfli als Figur auf der Bühne und Nørgårds 4. Symphonie, *Indian Rose Garden and Chinese Witch Sea*, basiert auf „einer Idee aus Wölfli".

Bis Ende der 80er Jahre mied Nørgård die Symphonie zugunsten einer Reihe von Solokonzerten, erforschte aber weiterhin die Schichtung von Zeit und Tempo und zeigte, wie Melodien durch Akzente, Metrum und Takt immer wieder neue Melodien in den Melodien offenbaren. Und er verstärkte seine Jagd nach dem unfasslichsten aller musikalischen Elemente, nämlich der Zeit an sich, durch eine Hervorhebung des Erlebens von Tempo – der greifbarsten Darstellung der Zeit in einem musikalischen Werk –, das natürlich in der Beschleunigung oder der Verlangsamung am meisten auf sich aufmerksam macht; das heißt, wenn es die Zeit sozusagen verbiegt und dreht.

Die 5. Symphonie, ein riesiger Einzelsatz, der anlässlich des 125. Geburtstags von Sibelius und Carl Nielsen komponiert wurde, läutete die 90er Jahre ein. Und sie kündigte ein weiteres Mal einen Neuanfang an, wie den ersten Tönen sofort anzuhören ist. Hier ist keine unschuldige Schönheit, kein organisches Wachstum mehr

übrig geblieben; der Hörer ist einer verstörenden Klangwelt ausgesetzt, die blitzschnell von Stille zu pfeifenden Winden und Sirenen wechselt, dann schließlich nach brüllenden Blechbläserklängen und schwirrenden Streichern plötzlich zur Stille zurückkehrt. Gleichgewicht und Turbulenz, Ordnung und Chaos scheinen sich unvorhersehbar abzuwechseln – ein Kritiker schrieb, das Stück habe „die ganze chaotische Unberechenbarkeit eines Wettersystems und beim Hören kommt man sich vor, als wäre man im Zentrum eines Gewitters".

Mit diesem Werk wurde zunehmend deutlich, dass Per Nørgård zu einem der größten und genuinsten Symphonikern unserer Zeit geworden war – in einer Zeit, wo zeitgenössische Komponisten allgemein das Wort ‚Symphonie' nur widerwillig oder gar nicht benutzen. Nørgård dagegen, wie Sibelius, die Ikone seiner Jugend, betrachtet jede seiner Symphonien scheinbar als Prüfstein, als Zusammenfassung und Synthese. Zudem beweist er hinter bröckelnden geschichtlichen Relikten, dass das ‚Symphonische' weiterhin ein bedeutendes Konzept bleibt, dass Größe hier nicht Selbstverherrlichung darstellt, sondern einfach die größtmögliche künstlerische Anstrengung bedeutet. Jede einzelne Symphonie von Nørgård ist ein eigenständiges Individuum.

Wenngleich widerstrebende Stimmungen in der 6. Symphonie *At the End of the Day* aufeinander treffen oder sich überlagern, und obwohl jede Spur einer klassischen linearen Richtung wieder verschwunden ist, scheint das Gefühl einer zugrundeliegenden Ordnung sich allmählich wieder einzustellen. Der erste Satz wird zwar von der nicht-konformen, widerspenstigen und schlicht

„die ganze chaotische Unberechenbarkeit eines Wettersystems …“

treibenden Energie bestimmt, aber ein schattenhafter zweiter Satz und ein kurzer, burlesker dritter erscheinen fast wie Traumbilder des ersten. Nørgård deutete leise an, dass dies wahrscheinlich seine letzte Symphonie werden würde, und gegen Ende scheint die Musik zu zerplatzen und zu verschwinden. Und doch bleibt etwas zurück: in den Worten des Komponisten, „andere Welten, Neuanfänge“.

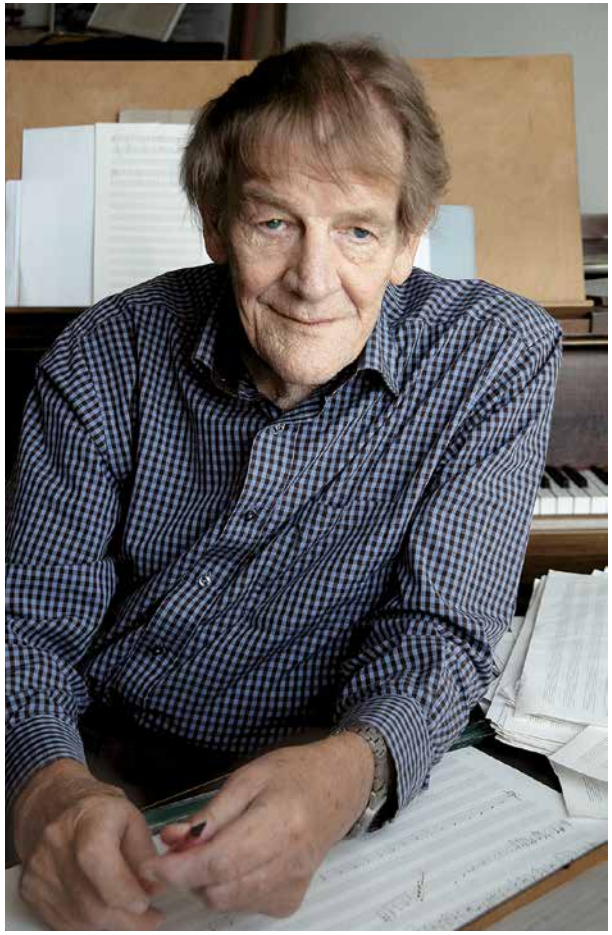
Vielleicht liegt es daran, dass die 7. Symphonie von manchen als langer Abschied wahrgenommen wurde. Wie dem auch sei: Das Werk ist ein geschickt komponierter Energieverlust über drei Sätze, und der dritte Satz – der seltsamerweise die Bezeichnung *Allegro* trägt – ist alles andere als ein klassisches Finale. Hier jedoch, wie auch in seinen anderen späten Symphonien, kann Nørgårds Musik plötzlich ein Ausdrucksklima erreichen, das man mangels eines passenderen Begriffs als „surrealistisch“ bezeichnen könnte: traumartige Episoden in einem merkwürdig scharfen Licht und manchmal ein bizarrer, fast wilder Humor, vielleicht ein wenig an Dalí oder Max Ernst erinnernd, doch letztlich ohnegleichen – etwas Verklärtes und Leichtsinniges zugleich, dunkel und lebensbejahend, üppig und zart, einmalig und doch universell.

Seine letzte Symphonie, 2012 in seinem 81. Lebensjahr uraufgeführt, ist vielleicht die subtilste, farbigste und am häufigsten überraschende von allen. Beim Hören des Anfangs, mit seiner Entfaltung auf- und absteigender Linien, erkennt man sofort den Nørgård der vorherigen Symphonien wieder. Hier, wie so oft und so vielfältig zuvor, scheinen einzelne Melodielinien sich auszubreiten und widerzuhallen in einer funkelnden, vibrierenden Klanglandschaft. Nørgård erzählte einmal, dass ihm schon mit 16 Jahren eine Musik vorschwebte, die „aus einer einzigen Melodie für großes Orchester bestand […] die von allen Musikern gemeinsam erschaffen wurde.“ Es ist hier aber eine neue Leichtigkeit zu hören, eine wissende Anmut und gelegentlich ein subtiles, manchmal verstohlenes Lächeln in der Musik, selbst im eher dunkel gefärbten mittleren Adagio. Und alle drei Sätze scheinen mit einem Fragezeichen zu enden. Die für sein Werk so typische, unheimlich minutiöse Strukturierung und Gesamtgestaltung hat er hier vielleicht etwas heruntergespielt. Vom letzten Satz sagte Nørgård: „Es ist eine Musik, bei der man sich an nichts festhalten kann. Man findet es auf dem Weg.“

Es mag durchaus andere Welten und Neuanfänge geben, die aus Nørgårds fruchtbarem Denken noch herausschweben werden. Aber selbst heute spiegelt sein Œuvre, mit seiner gleichmäßigen Berücksichtigung fast aller musikalischen Gattungen, nicht nur eine unermüdliche Neugier wider, sondern auch ein starkes Verantwortungsgefühl gegenüber der Musik als Trägerin einer gemeinsamen Kultur. Seine Jagd nach verborgenen Schätzen in unserer Sinneswahrnehmung und seine Erforschung des kollektiven Unbewussten machen sein Lebenswerk zu einem seltenen Ausdruck des Gemeinsinns in einer Musikkultur, die sich allzu oft mit der Pflege von Individualität begnügt.

Übersetzung: Wieland Hoban

… Jagd nach verborgenen Schätzen in unserer Sinneswahrnehmung …



Per Nørgård (geb. 1932) als den herausragendsten dänischen Komponisten nach Carl Nielsen zu betrachten, ist keineswegs übertrieben. Dafür spricht vor allem sein beeindruckendes musikalisches Werk, das in seiner Originalität und gedanklichen Tiefe beispiellos ist in Skandinaviens Neuer Musik. Nørgårds Kompositionen verteilen sich gleichmäßig über unterschiedlichste musikalische Genres, angefangen bei Symphonik, Oper und Kammermusik bis hin zu Film- und Theatermusik; sie sind ein zutiefst persönliches Reisetagebuch, das seine endlos mäandernden Streifzüge durch die Klanglabyrinthe der Welt nachzeichnet. Diese Welt ist für Nørgård mehr als ein verwirrendes Konglomerat aus Ereignissen, Chaos und unabänderlichem Leiden, sie ist auch ein verzauberter Ort voller Geheimnisse, die nur darauf warten, mit allen Sinnen entdeckt zu werden: die unermessliche Vielfalt der Natur, die zahllosen Verbindungen zwischen den Dingen und nicht zuletzt das unendlich komplexe Universum, das in jedem beliebigen Klang verborgen ist, sei er auch noch so gewöhnlich.

Es ist eine glückliche Fügung, als der damals 17-jährige Nørgård ein Schüler des berühmten und unkonventionellen dänischen Komponisten Vagn Holmboe wird. Denn Holmboes „Metamorphose"-Konzept – seine Idee eines musikalischen Embryos in fortlaufender organischer Transformation – passt ideal zu Nørgårds Naturell. Auf ein Studium an der Königlich Dänischen Musikakademie (1952–1955) folgen von 1956 bis 1957 Studien bei Nadia Boulanger in Paris.

Die musikalischen Ideen, um die Nørgårds Schaffen in der Folgezeit kreisen, deuten sich in seinem wegweisenden Werk *Constellations* für zwölf Solostreicher (1958) bereits an, entfalten jedoch erst zehn Jahre später ihre volle Kraft in seiner so genannten *infinity series* mit *Voyage Into The Golden Screen* (1968)

für Kammerorchester. Kompositionstechnisch basiert dieses Werk auf dem Prinzip eines Wachstums, das unendlich viele neue Intervalle hervorbringt. Wie in der Natur sind die Resultate trotz des unendlich einfachen Prinzips unendlich komplex.

Die Auseinandersetzung mit den vielen Aspekten dieses grenzenlosen Universums beschäftigt Nørgård jahrelang und gipfelt in der gewaltigen dritten Symphonie (1974). In der Folge entdeckt er das Werk des schizophrenen Schweizer Künstlers Adolf Wölfli, das in Nørgårds Musik das Irrationale, den Konflikt und die Instabilität wiederaufleben lässt – nicht in Form einer Fragmentierung oder Ambiguität, die viele seiner Kompositionen aus den zehn Jahren zuvor prägt, sondern als zwangsläufiger Gegenpart einer universellen Ordnung. Dies zeigt sich schon am Titel der vierten Symphonie (1981), *Indischer Roosengaarten und Chineesischer Hexensee*, und durchdringt auch die Oper *Der göttliche Tivoli* (1982), in der die Kunst als Seifenblase dargestellt wird, die zwischen Wahrheit und Täuschung zerplatzt.

Während sich frühere Verkörperungen von Harmonie, Wachstum und Reifung allmählich verlieren, gewinnen immer neue Darstellungsweisen an Bedeutung, sodass seine jüngeren Werke intimer, offener und verletzlicher wirken. In seinen Streichkonzerten aus den 1980er Jahren setzt sich Nørgård intensiv mit jenem Fundament der Musik auseinander, das am schwierigsten sinnlich zu erfahren ist – der Zeit. Im Bratschenkonzert *Remembering Child* (1986) und im Violinkonzert *Helle Nacht* (1988) führt er

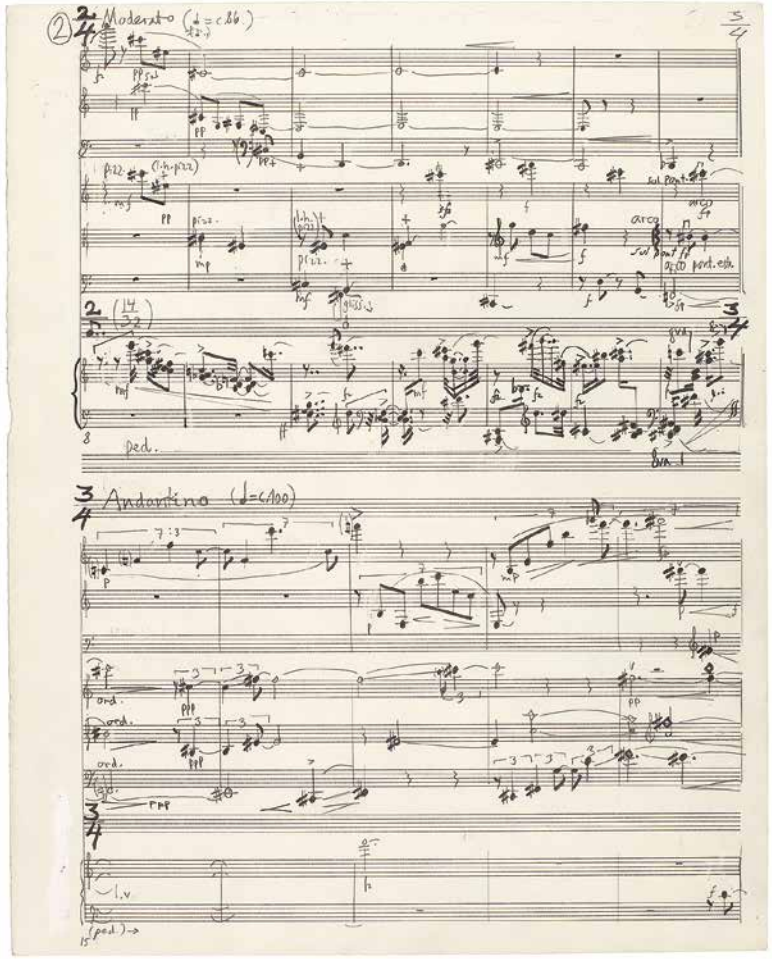
seine Erkundung der Stratifikation von Zeit in einer Art von Tempo-Abtastung der Melodien fort, bei der Akzentuierung, Metrum und Beat laufend neue Melodien in der Melodie freilegen.

Stürmische Zeit-Winde und federleichte „Zeit-Brisen" durchwehen Nørgårds spätere Werke, erheben sich, jagen vorbei, legen sich und verschwinden so plötzlich, wie sie gekommen sind. Diese Reisen in die Zeit und aus ihr heraus führen Nørgård zu einer expressiven, ans Surrealistische grenzenden Stimmung, wie etwa im Klavierkonzert *In Due Tempi* (1995), das sich seinen Weg in ein unbekanntes, dunkles und faszinierendes Schattenland zu bahnen scheint.

Genau wie Sibelius, den er in seiner Jugend so sehr verehrte, betrachtet offenbar auch Nørgård seine Symphonien als Prüf- und als Meilensteine, als Resümee und als Synthese zugleich. Monolithisch überragen seine späteren Symphonien die dänische Musiklandschaft: *Die Fünfte* (1990) ähnelt in ihrer Dramatik – Konflikt und Erlösung in enger Umarmung – keiner ihrer Vorgängerinnen und lässt sich nicht in gängigen Dichotomien beschreiben; ihr folgt *die Sechste* (1999) als die womöglich reichste, durchgängig überraschendste und vitalste aller Nørgårdschen Symphonien; *die Siebte* (2006) ist ein verführerisches Trugbild, das sich, kurz bevor es solide Gestalt anzunehmen scheint, wieder in auralen Dunst verflüchtigt, und als aktuellstes symphonisches Werk folgt schließlich *die Achte* (2012).

Per Nørgård ist in mehr als einer Hinsicht der Wanderer der dänischen Musik, dessen Reisen in weite Fernen führen – so weit, dass es manchmal scheint, er wäre einfach nur dem Zufall gefolgt. Heute reist er mit einer ausgewählten Schar musikalischer Wegbegleiter, die ihn wie Musen dazu inspirieren, in atemberaubendem Tempo ganze Kataloge von Kompositionen für Harfe, Percussion, Violine, Cello und Klavier zu schaffen – insgesamt bereits über 300 Werke. Einen roten Faden in Nørgårds Oeuvre auszumachen ist nicht leicht; findet man allerdings den passenden Blickwinkel, wird deutlich, dass es durchgängig von denselben Anliegen durchdrungen ist: All seine Reisen sind letztendlich ein und derselbe Weg.

Per Nørgård wurde unter anderem mit dem Nordic Council Musikpreis (1974) für seine Oper *Gilgamesh*, mit dem Léonie Sonning Musikpreis (1996; Dänemark) und dem Marie-Josée Kravis Preis für Neue Musik (2014) ausgezeichnet.



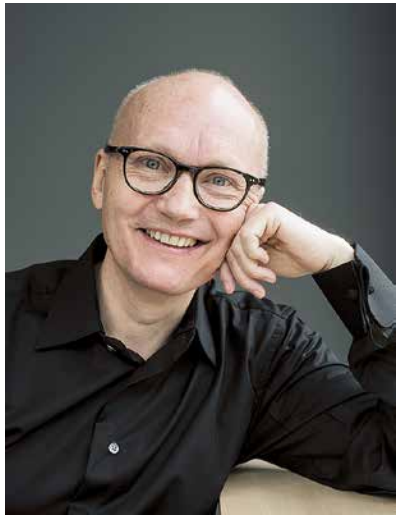
Anders Beyer

Anders Beyer (geb. 1958) begann seine berufliche Karriere als Pianist. Später studierte er Musik und Philosophie an der Universität Kopenhagen und erhielt 1985 seinen Abschluss in Musikwissenschaft, woraufhin er als Dozent an der Universität unterrichtete. Während seiner Lehrtätigkeit arbeitete Beyer auch als Musikredakteur und Kritiker bei der Zeitung *Dagbladet Information* von 1995 bis 2004.

Klassische Musik steht seit Jahrzehnten im Zentrum von Anders Beyers Berufsleben. Sein Wissen über, ja seine Leidenschaft für die europäische Musikkultur hat sich in mehreren Büchern sowie Artikeln in internationalen Zeitschriften niedergeschlagen. Darüber hinaus war er als Herausgeber von *Dansk Musik Tidsskrift* (1989–2007) und *Nordic Sounds* (1993–2006) tätig.

Nachdem er viele Jahre als Lehrer, Schriftsteller, Übersetzer und Dozent in den Bereichen Kunst und Kultur gewirkt hatte, kehrte Beyer in die Aufführungspraxis zurück und wurde 2006 künstlerischer Leiter der Athelas Sinfonietta Copenhagen. Zur Erweiterung der Aktivitäten des Ensembles rief Beyer 2009 das Athelas New Music Festival ins Leben. Im gleichen Jahr gründete er das Copenhagen Opera Festival, um musikalische Erlebnisse für ein breites Publikum zu ermöglichen.

Zurzeit ist Anders Beyer Geschäftsführer und Intendant der Internationalen Festspiele in Bergen. Sein Buch über Per Nørgård, *The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretative Essays*, erschien 1996 bei Scolar Press in London. Beyer wirkte außerdem als Berater und Autor für *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2000) und verfasste Texte für *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2000–2002).



ensemble recherche

Das ensemble recherche macht Musikgeschichte erlebbar:
Auf der Bühne mit Konzerten und Musiktheater, vom Ensemblehaus aus in die Welt mit der international ausgerichteten *Klasse^{n} Arbeit* und dem punktgenauen Soloprogramm *Die Zukunft beginnt um 19.15 Uhr!* für junge Komponisten, ganz nah mit der Grenzen überwindenden, gemeinsam mit dem Freiburger Barockorchester veranstalteten Ensemble-Akademie Freiburg für Instrumentalisten, mit der vorausschauenden und erinnernden *Klangpost*, richtig mittendrin stehend mit Kinder- und Jugendklangprojekten und mit gespeichertem Erleben, den Produktionen zum Hören und Sehen. Mehr als 60 CDs hat das ensemble recherche veröffentlicht, sie wurden mehrfach ausgezeichnet mit internationalen Preisen, u.a. dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik und dem Diapason d`Or.

Das ensemble recherche plant die Musikzukunft:
Im Programm sind experimentierfreudige Avantgardisten der Gegenwartskunst, die mit dem ensemble recherche finden, wonach sie gar nicht suchen, Klassiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Impressionisten und Expressionisten, Komponisten der Zweiten Wiener Schule, Klangästheten, Spektralisten sowie Erneuerer der Darmstädter Schule, deren Nachfolger und solche, die Töne dagegensetzen. In re-naissancen finden vor Jahrhunderten geschriebene Kompositionen, alte und neue Werke der bildenden Kunst und das geschriebene Wort Wege in unser musikalisches Heute.

Mit seiner eigenen dramaturgischen Linie trägt das ensemble recherche seit seiner Gründung 1985 zum künstlerischen und ästhetischen Diskurs unserer Zeit bei, zu hören sind dafür auch Uraufführungen, bisher rund 600: Kopf und Tür sind offen.

Das ensemble recherche wird vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und vom Kulturamt der Stadt Freiburg institutionell gefördert.

Besetzung:

Melise Mellinger, *Violine*
Barbara Maurer, *Viola*
Åsa Åkerberg, *Violoncello*
Martin Fahlenbock, *Flöte*
Jaime González, *Oboe*
Shizuyo Oka, *Klarinette*
Christian Dierstein, *Schlagzeug*
Jean-Pierre Collot, *Klavier*
Jürgen Ruck, *Gitarre (Gast)*
Juliane Baucke, *Horn (Gast)*

Truike van der Poel

Die niederländische Mezzosopranistin Truike van der Poel studierte zunächst Altphilologie in Leiden, anschließend Chorleitung und Gesang in Rotterdam und Den Haag.

Ihre Neugier nach Unbekanntem führte sie im Laufe der Jahre immer mehr zu zeitgenössischer Musik und experimentellem Musiktheater, ohne dass dabei die Verbindung zur alten und klassischen Kammermusik verloren gegangen wäre.

Truike van der Poel wirkte mit bei Rundfunk- und CD-Aufnahmen mit Werken von u.a. René Leibowitz, Salvatore Sciarrino, Carola Bauckholt, Sofia Gubaidulina, Erik Oña, Fausto Romitelli, Caspar Johannes Walter.

Sie ist seit 2007 Mitglied der Neuen Vocalsolisten Stuttgart und in dieser Besetzung Gast bei vielen internationalen Festivals und Konzertserien.

Darüber hinaus ist und wird sie besonders gern als Vokal-Solistin der zeitgenössischen und improvisierten Musik verpflichtet.

Sarah Maria Sun

Sarah Maria Sun konzertierte mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Thomas Hengelbrock, Susanna Mälkki, Orchestern wie dem Leipziger Gewandhausorchester oder den Berliner Philharmonikern, dem NDR-, SWR- und WDR-Orchester und Ensembles wie dem Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, der Musikfabrik Köln, Les Percussions de Strasbourg, ensemble recherche, Sinfonietta Leipzig, Ensemble 2e2m und Ascolta, den Streichquartetten Arditti, Minguet, Aron und Diotima. Sie war zu Gast an der Staatsoper Berlin und den Opernhäusern in Düsseldorf, Dresden, Basel, Leipzig, Frankfurt, Mannheim und Stuttgart und der Opéra Bastille Paris.

Ihr Repertoire beinhaltet neben Liedern und Oratorien derzeit etwa 600 Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts. Der NDR widmete ihr 2012 ein Portraitkonzert.

Sie tritt als Solistin in Häusern und Festivals auf wie Muziekgebouw Amsterdam, Zürcher Tonhalle, Auditorio Nacional Madrid, Musashino Civic Hall Tokyo, Konzerthaus Berlin, Berliner und Kölner Philharmonie, der Biennale Paris, Venedig und München, dem Arnold Schönberg Center Wien, den Festspielen in Salzburg, Suntory Hall Tokyo, Witten, Donaueschingen, Herrenhausen u. v. a.

Sarah Maria Sun gibt regelmäßig Meisterkurse für Vokalmusik des 20. und 21. Jahrhunderts, u.a. an den Universitäten und Hochschulen von Harvard, Chicago, Stockholm, Zürich, Rostock, Moskau, Dresden, Hannover oder Berlin.

Von 2007 bis 2014 war sie die Erste Sopranistin der Neuen Vocalsolisten Stuttgart, einem Kammerensemble aus sieben Sängern, das seit 30 Jahren weltweit zu den wichtigsten Vorreitern für Zeitgenössische Musik zählt.

CD-Reihe der Ernst von Siemens Musikstiftung

Die Ernst von Siemens Musikstiftung zeichnet nicht nur renommierte Komponisten, Interpreten oder Musikwissenschaftler, die für das internationale Musikleben Hervorragendes geleistet haben, mit dem Ernst von Siemens Musikpreis aus. Seit 1990 vergibt sie außerdem jährlich drei Preise an junge Komponisten, um deren vielversprechendes Talent zu fördern. Zu den bisherigen Preisträgern aus über zwanzig Ländern gehören inzwischen so bekannte Namen wie Beat Furrer, Enno Poppe, Olga Neuwirth, Jörg Widmann und Mark Andre.

Seit 2011 stellt die Ernst von Siemens Musikstiftung in Zusammenarbeit mit herausragenden Ensembles und Solisten der zeitgenössischen Musik sowie mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten das Schaffen dieser aufstrebenden Komponistengeneration in einer CD-Reihe beim Wiener Label col legno vor.

Oft besteht für die Komponisten in diesem Rahmen erstmals die Möglichkeit, auch Werke in größerer Besetzung auf Tonträger zu präsentieren. Jede CD versteht sich als individuelles Porträt eines Preisträgers, dessen künstlerisches Selbstverständnis dem internationalen Publikum durch einführende Kommentare, Analysen und Hintergrundinformationen nahegebracht wird.

Nach und nach soll sich mit der CD-Reihe der Ernst von Siemens Musikstiftung ein breit angelegtes Panorama der zeitgenössischen Ernsten Musik entfalten, das aktuelle Tendenzen aufspürt und dokumentiert.

www.evs-musikstiftung.ch und www.col-legno.com

Bislang erschienen:

Steven Daverson

Hèctor Parra

Hans Thomalla

Luke Bedford

Zeynep Gedizlioglu

Ulrich A. Kreppein

David Philip Hefti

Marko Nikodijevic

Samy Moussa

Brigitta Muntendorf

Luis Codera Puzo

Simone Movio

Mark Barden

Birke J. Bertelsmeier

Christian Mason

Die Porträt-CDs der diesjährigen Preisträger – Milica Djordjević, David Hudry, Gordon Kampe – erscheinen im Herbst 2016.

Stiftungsrat und Kuratorium der Ernst von Siemens Musikstiftung

Der Stiftungsrat trägt die Verantwortung für die Ernst von Siemens Musikstiftung. Ihm sitzt derzeit Michael Krüger, Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, vor. Weitere Mitglieder sind Bettina von Siemens als stellvertretende Vorsitzende, Hubert Achermann, Rudolf W. Hug, Elisabeth Oltramare-Schreiber, Herbert Scheidt und Ferdinand von Siemens.

Die Auswahl der Preisträger sowie der Förderprojekte obliegt dem derzeit neunköpfigen Kuratorium der Stiftung. Ihm gehören 2016 Thomas Angyan als Vorsitzender sowie Hermann Danuser, Winrich Hopp, Isabel Mundry, Enno Poppe, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, Ilona Schmiel und Nikos Tsouchlos an.

Presentation of the Ernst von Siemens Music Prize
to Per Nørgård

and presentation of the Composers' Prizes
to Milica Djordjević, David Hudry and Gordon Kampe

Prinzregententheater Munich | May 2, 2016 | 7 pm
Ernst von Siemens Music Foundation
Bavarian Academy of Fine Arts

Program

Word of Welcome
Michael Krüger
Chairman of the Board of Supervisors of the Ernst von Siemens Music Foundation and President of the Bavarian Academy of Fine Arts

Composers' Prizes

Milica Djordjević

Portrait Film

Hladan ti dah do grla [An icy breath against your throat]
for mezzosoprano and ensemble (2016), World Premiere

David Hudry

Portrait Film

Intersections for ensemble (2014)

Award Presentation
Thomas von Angyan
Chairman of the Board of Trustees of the Ernst von Siemens Music Foundation

Gordon Kampe

Portrait Film

Sachlicher Bericht from: Arien / Zitronen
for soprano and ensemble (2016), World Premiere

Interval, 15 minutes

Ernst von Siemens Music Prize to Per Nørgård

Portrait Film

Per Nørgård
Scintillation for large ensemble (1993)

Laudatory Speech
Anders Beyer
Director of Bergen International Festival

Presentation of the Ernst von Siemens Music Prize to Per Nørgård
Michael Krüger

Per Nørgård
Seadrift for soprano and ensemble (1978)

Performed by ensemble recherche
Truike van der Poel (mezzosoprano)
Sarah Maria Sun (soprano)

Portrait Films by Johannes List

Followed by a Reception at the Invitation of the Ernst von Siemens Music Foundation

Milica Djordjević

Hladan ti dah do grla [An icy breath against your throat]
for mezzosoprano and ensemble (2016), World Premiere

'Start with an earthquake! And then slowly increase it.' The old reporters' rule sounds as if it had been made for Milica Djordjević's latest piece. A confident, dramatic handling of suspense and precisely calibrated moments of intensification are characteristic of the composer's works. This time, however, the development leads directly from an apoplectic outburst to hysterical stupor.

Hladan ti dado grla begins with the verbal attack: 'Accursed be your root and blood and crown'. The percussion responds with, as the score indicates, the 'extremely unpleasant, screeching sound' of a comb or rod being drawn across a metal sheet. The bass clarinet howls in its highest register while the percussion carries out a manic drum roll. And the repetitions of the strings, likewise in an extreme register, lead within a few bars into the white noise of scraping double and triple stops played with maximum bow pressure. Only then does Djordjević introduce the material that she will use for the composed crescendo of the following minutes. Despite a few surprise moments incorporated along the way, the successive enrichment of melodic and rhythmic elements seems both inescapable and extremely nervous.

Milica Djordjević is fortunate to have found, in the poetry of her fellow countryman Vasko Popa (1922–1991), lines that are directly suited to her own poetics. Popa is witty, pithy and merciless; with playful virtuosity, he alternates between laconic surrealism and imaginary folklore. The new piece is part of a projected cycle comprising 14 settings for mezzo-soprano, entitled *Gib mir meinen Kram zurück* [Give Back My Stuff]. The obvious aggressiveness of Popa's hate and anger poems is skilfully amalgamated with humorous and delicate moments. And it is never entirely clear where subjectively experienced drama ends and the ritualized game begins. The instrumentation varies throughout the cycle; in the present piece, Djordjević achieves a notable balance between concentration, ensemble homogeneity and timbral variation. Her use of the voice once again evinces her proclivity for rough, guttural sounds, extreme dynamic levels and theatrical eccentricity.

Koren ti i krv i krunu
Damn your root blood and crown
I sve u životu
And everything else in your life
Žedne ti slike u mozgu
Every dried up image in your brain
I žar okca na vrhovima prstiju
Every shifty eye burning on your fingertips
I svaku svaku stopu
And every step you take
U tri kotla namćor vode
May you sink into three kettles of grumpy water
U tri peći znamen vatre
Into three stoves of omen-fire
U tri jame bez imena i bez mleka
Into three pits without name or milk
Hladan ti dah do grla
An icy breath against your throat
Do kamena pod levom sisom
The pebble beneath your left tit
Do ptice britve u tom kamenu
And the bird-razor in that pebble
U tutu tutinu u leglo praznine
Swoop the blackest of blackbirds tot he lair of nothing
U gladne makaze početka i početka
Tot he hungry sissors oft he beginnings
U nebesku matericu znam li je ja
To the womb of heaven I know so well
Seme ti i sok i sjaj
Damn your seed sap and glitter
I tamu i tačku na kraju mog života
Darkness and do tat my life's end
I sve na svetu
And everything else in the world too

The Power of the Elemental

The first impression is that of a deep, almost wild seriousness. Potentially untameable forces thrust the sounds into emergence, immense energies drive their developments along, and nervous tension maintains the internal pressure. Though the surfaces of Milica Djordjević's pieces present themselves as aloof and thoroughly abstract, though they rigorously avoid any allusions or semantically charged gestures, one encounters an immediate sensuality in their fluctuating textures and rhythmic pull. This may be one reason why even relatively short works for small formations such as the wind trio *Phosphorescence* (2015) seem almost monumental: they are forceful and uncompromising, stripped of anything decorative.

It has become a worn-out cliché to speak of someone having their unmistakable 'own voice' – but perhaps it is justified for a change in Djordjević's case. What one hears in the young Serbian composer's works is a throaty voice that openly admits to the physical efforts of its production, one that is strong yet vulnerable. A voice with a 'grain', almost in the sense of Roland Barthes's reflections on singing. And here it seems as if Djordjević's music were not even transporting 'art' so much as directly listening to nature itself – not the bucolic and picturesque, symbolically-tamed nature of the occidental tradition, of course. Instead one finds the ripples and movements of the air, whose dancing gas molecules can constantly mix anew and form a whirlwind at any time. But most of all the sonorous emanations of the earth, from whose deep layers heat rises while all manner of creatures rummage through the porous crumbs directly under the surface. Rough, often even raw in its manner, Djordjević's intensely vital sonic language does not so much reject harmony and euphony as provide – with evident relish – an experience of the elemental, the richly physical. This often pushes the musicians to the limits of instrumental and breathing possibilities: effort and even exhaustion, as extreme expressive situations, are an essential part of the experience.

Certainly the musical sounds themselves, the finely-graded scale of grinding, fluttering and hissing sonorities from voices and instruments in a state of constant flux, have long been part of the inventory of advanced composition. Milica Djordjević does not, however, content herself with exploring their sensory charms. In *Sky Limited* for 19 strings (2014), for example, she meticulously organizes a supposedly static ensemble sound that trembles as if from within. It consists throughout of sounds produced in a great variety of ways, with constant changes of balance and spatial effect. The resulting timbral counterpoint is not only transparently constructed in the vertical dimension; through a precise calibration of parametric degrees and a strict self-discipline in the formal development, the polyphony is dynamized in such a way that a directly appreciable trajectory results. This then leads to the final intensification, where the music seems to rush at full speed against a blunt barrier. While Djordjević strives intensely to develop tangible processes, she repeatedly opens up her formal conceptions to spontaneous decisions along the way: Even extremely technically controlled sound ultimately remains living matter that demands to be handled intuitively.

The propensity for extreme tension with a tendency towards excess, as revealed in such works as the ensemble piece *Rdja* [Rust], premiered in 2015 – probably the most colourful of Djordjević's recent works – testifies to the existential dimension of a compositional practice which is as far as possible from the self-referentiality of l'art pour l'art. Discussing the dramatic escalation processes in her music in an interview, Djordjević once stated: 'I put my dark and anxious side on paper'. She said it with a loud laugh. For her art in particular, of course, is neither narrative nor simplistically autobiographical – and certainly not a psychogram. On the other hand, the dark, inwardly turbulent passages in her scores are not there by coincidence. It is surely more than an anecdotal detail that the decision of the multi-talented young girl from Belgrade to devote herself entirely to music was made during a time – the year was 1999 – when NATO bombs were falling on her home

town, that this choice matured in the weeks when the schools were closed and there were no other activities open to the 15-year-old than practising the piano for hours behind shuttered windows, which in turn enabled Djordjević to put together the programme for her entrance examination. In Serbia, a country shaken by several civil wars, she received a technically thorough, but aesthetically very conservative compositional training. When she began a postgraduate course in Strasbourg in 2007 at the age of 23, initially with the help of private patrons, this marked the start of the busy years in which she worked under high pressure to find her footing in the Western European scene.

Presumably Djordjević already realized at the time that developing her own voice would also entail recognizing her own cultural roots. Both the rough timbres and the particularly narrow melodic range of her lines have direct parallels in the traditional songs of her native country. It is well-known that Serbian is a 'tonal' language: on stressed syllables, a raising or lowering of the spoken pitch changes the meaning of otherwise identical sounds. It is therefore advisable to listen very closely. It is not only what you say, but also how you say it...

Anselm Cybinski
Translation: Wieland Hoban

Milica Djordjević was born in Belgrade, Serbia in 1984. She studied composition at the Faculty of Music in Belgrade where she also completed studies in sound direction and production as well as an additional course in electronic music.

She continued with postgraduate specialist studies at the Conservatoire National de Région de Strasbourg under Ivan Fedele (2007–2009) graduating with the highest grade and a distinction. Furthermore, between 2009 and 2010 she took part in the Cursus program at the IRCAM in Paris and was grant recipient at the Cité Internationale des Arts in Paris.

From 2011 to 2013 she pursued further studies under Hanspeter Kyburz at the music academy Hochschule für Musik Hanns Eisler.

Djordjević attended numerous masterclasses, workshops and festivals including the Akademie für Neue Musik (Munich, Germany, 2012), TICF 2012 (Bangkok, Thailand), the ISCM World New Music Days 2011 (Zagreb, Croatia), the Impuls Academy (Graz, Austria, 2011), Ars Musica (Brussels, Belgium, 2009), Festival Musica (Strasbourg, France, 2009), the 44th International Summer Course for New Music (Darmstadt, Germany, 2008), the Workshop for Contemporary String Quartet Music (Blonay, Switzerland, 2008), Acanthes 2007, 2009 and 2010 (France), the International Young Composers Meeting and the International Gaudeamus Music Week 2006 (Netherlands).

Milica Djordjević received numerous international prizes, awards and honors, recently including the Belmont Prize for Contemporary Music of the Forberg-Schneider Foundation in 2015. Furthermore, she was the winner of the Lucerne Festival Competition in 2013, the Berlin-Rheinsberg Composition Prize in 2013, the (composition commission) prize of musica femina münchen and the Munich Chamber Orchestra in 2013, the Tesla Prize for Youth Creativity in 2011, the international TICF competition in Thailand in 2012, first prize at the International Summer Academy Prague-Vienna-Budapest in 2005, third prize in the 12th International Young Composers Meeting Apeldoorn as well as the prize of the City of

Strasbourg in 2008. She was a finalist in the Staubach Prize – International Summer Course for New Music, Darmstadt in 2008 and was nominated for the April Prize of the City of Belgrade. Djordjević represented Serbia at the International Rostrum of Composers in 2010 and the ISCM World New Music Days in 2011. Furthermore, in 2008 she received a grant from the fund for young talents from the Serbian government and the CONCERTO Music Scholarship Fund of the Alfred Toepfer Foundation in 2012.

Her music is played by leading ensembles like the Arditti Quartet, the Neue Vocalsolisten, Munich's Chamber Orchestra, ensemble recherche, Ensemble Musikfabrik, Ensemble Alternance, l'Arsenale, Ensemble XII, and the Orchestre National de Lorraine. Famous performers like Luca Pfaff, Teodoro Anzellotti, Alexander Liebreich, Peter Veale, Jean Deroyer, Sylvio Gualda, Francesco Dillon and many more perform and have performed Milica Djordjević's music.

David Hudry
Intersections for ensemble (2014)

The music of David Hudry draws a not insignificant part of its internal energy from the tension introduced by a discontinuous, yet perfectly homogeneous material and channelled by a structure capable of absorbing the ruptures that arise. This discontinuity, which had previously been tied directly to musical 'characters' and the latent dramaturgy that unfolded between them, gives way in *Intersections* (2014) to a cleverly staged heterogeneity. What the composer takes on here is not some speculative compositional challenge, but rather the musical vision of an urban snapshot. In fact, this piece presents us with the echo of the multi-sensorial experience David Hudry had during his repeated visits to Singapore, a place whose metropolitan overactivity displays the numerous signs of multicultural coexistence in which the languages, flavours and smells, the visual and architectural codes of several ethnic groups, but also ancestral traditions and the most ostentatious modernity intersect – hence the title *Intersections* – and collide.

To avoid a kitschy collage comprising samples of local colours, the composer concentrates on the interplay between the two atmospheres. The first section and all those derived from it were developed from an arrangement of rhythmic figures.

Though not quite a paradigm shift, the way David Hudry combined, superimposed and arranged rhythmic elements using certain talas from Indian music was a small revolution for the composer. The metre is clearer than in earlier works, and although the talas are not recognizable as such, they contribute their driving force and the swing of their rhythmic irregularity, as with the [3+2+1½] metre of *Ardha Jaital* or the [2+2+2+2+1½+1½] pattern of *Chartal ki sawari*. These fast sections are distinguished by their harmonic colour, which is strongly polarized by a preference for certain pitches. The first section is dominated by the interval of an octave on the note A, for example, which is disturbed by its neighbours G sharp and B flat.

Calmer moments in which the harmonic fragrances take their time to unfold merge spectral odours derived from natural resonances with more rugged chords. The range of playing techniques (the bass clarinet plays slaps and pinches the reed with the teeth, the strings produce grinding sounds and harmonic glissandi, and the flute uses multiphonics, overblown sounds and bisbigliando) contributes both to the sonic aura of the slow sections and the dynamism, sometimes even driven by a certain 'groove', of the fast sections.

In *Intersections*, David Hudry chooses to rely more on intuition and 'feeling'. Nonetheless, one still finds the precise control of details that belongs to a musical language which has meanwhile been internalized, and which is more and more suited to underlining the clarity of the large-scale gesture.

On David Hudry's Work

Often enough, composing means juggling paradoxes, and sometimes trying to resolve them. Although the music of David Hudry gives an initial impression of stability, homogeneity and firm resolve, it does not take long to reveal a behaviour which is not so much peremptory and unambiguous as, in reality, a balancing act maintained by the precarious yet virtuosic equilibrium between a sum of opposing forces. The repetitions and transformations of the subtly differentiated musical figures constituting *Räumezeit* (2004) create a mosaic: continuous development and transition are banished to make room for situations characterized by contrast and rupture. The composer rejects linear narrative processes in favour of a 'moment form' inherited from Stockhausen via Emmanuel Nunes, who was his most important teacher. But for him, discontinuity means neither an atomization of the discourse nor a heterogeneity of material. The initial wandering presented by the solo viola in *Verwandlung I* (2006) rests on the successive metamorphoses of an 'obsessive musical idea'. The metamorphosis inspired by Georg Trakl in *Nachtspiegel* (2008) is that of the 'landscape of the soul' and is translated into music, within an orchestral environment, through the existence of melodic figures which are not developed, but rather presented in infinite declinations. Goethian organicism, transferred by Webern and then systematized by Boulez, here finds a new musical metaphor.

Despite constituting one of the foremost characteristics of David Hudry's musical poetics, the reconciliation of two historical adversaries – 'absolute' music and programme music – could almost go unnoticed. In *Impromptu pour un monodrame* (2007) one can clearly observe the idea of the 'musical personality', and with it the elaboration of a latent dramaturgy resulting from the confrontation between these personalities. This staging of the material does not result in any precisely articulable scenario, but it presupposes from the first stage of compositional formalization a consideration of dramaturgical categories. It is the rendition of sounds that dominates, and with it the images that can be provoked, and are capable of 'giving meaning' to the sonorous atmospheres created in this way. The polyphony resulting from the dialogue between the bassoon and its virtual, electronically-generated doppelganger rests equally on narrative and combinatorial criteria.

Hudry's output tends towards an equilibrium between complexity of elaboration and clarity of musical discourse. While such works as *Räumezeit* and the string quartet *Verwandlungen* (2007) are marked by the density of their textures – and typical in this respect of the first phase in the music of a composer who, between 2004 and 2008, sought to condense an entire universe into each work – *Nachtspiegel* hints at a first change of direction. This fundamental work simultaneously appears to be the synthesis and the perfection of a constructivist idea based on the interval, which dominates both the harmonic palette – essential to the work of the colourist – and the melodic profiles of the music. *Trois esquisses* (2009) for cimbalom and nine instruments, with its unmetered sections in which resonances are allowed to unfold, testifies to the evolution towards a musical discourse that breathes more, giving the sounds their own time to speak. *Störungen* (2011) seems to mark the beginning of a third phase in this stylistic evolution: it is an astonishing encounter between a small ensemble and two Baroque instruments tuned to 415 Hz. The dramaturgical background – a 'schizophrenic' confrontation that gradually glides towards attempts at merging – produces a very intelligible form, rhythmicized by an alternation between the relative stasis of forceful resonances and the driving force of an insistent pulsation evoking both a polyrhythmic swing and the obsessive repetitions of a jammed machinery. Likewise, the sextet *Intersections* (2014), disturbed by light microtonal dabs whose main function is to distort the harmonies in order to bring out their expressivity, give certain indications about the composer's craftsmanship: All the pre-compositional work, however systematically and rationally it might

be approached, means nothing until it has passed examination by the composer's ear and judgement, improved in certain ways by intuition and creative subjectivity.

After the duo for bass clarinet and cello *Skizze I* (2007) and *Trois esquisses*, Hudry's *Livre d'esquisses* marks the third appearance of a highly significant term. To the extent that they are sketches, all of these pieces demand a later reformulation. As formulated eloquently by Pierre Boulez, Hudry's illustrious forerunner in the area of the work in progress, they are endowed with 'an existence of their own between the incomplete and the finished', and constitute a provisional totality. The material thus conceived as a potential for renewal circulates from one work to the next, weaving a fabric of connections between them whose ramifications can only be fully appreciated by examining the sketches. Such a self-referential practice remains beneath the surface, as it is based more on rewriting than quotation. Nonetheless, some very characteristic chords remain identifiable, just as the one transplanted from *Nachtspiegel* into 'Ewigkeit', the second piece in *Livre d'esquisses*, gains new radiance in the last of the five short pieces – likewise sketches – that form *Introduction á lðavöllr* (2013), Hudry's first work for large orchestra, in which the composer's talent as a sonic goldsmith is revealed in timbral compounds and sophisticated playing techniques.

In the score of *Verwandlung I*, David Hudry includes an altered version of a line by Rilke: instead of *Mit allen Augen sieht die Kreatur das Offene* [With all its eyes, the creature sees the open], from the *Eighth Duino Elegy*, he writes: *Mit ganzem Gehör nimmt der Mensch das Offene wahr* ['With all his hearing, man perceives the open']. And so we too should listen with all our hearing to each of the pieces composed since then as an open proposition, a fragment of an object that is yet uncertain but nonetheless unique, fashioned in the most minute detail by a sure hand with a full command of its craft.

Pierre Rigaudière
Translation: Wieland Hoban

David Hudry is a French composer who is interested in the exploration of dramaturgy using heterogeneous musical characters. Inspired by the graphic arts, especially by Klee and Kandinsky, his music articulates figures and gestures that create tension and lend a visual aspect to the sonic material. He attaches great importance to harmony and its ability to act directly on our senses and emotions; both rigorous and filled with a fully assumed lyricism, his music echoes his personality and shows an inner expressivity favouring conflicts and breaks.

While at the "Conservatoire de Montpellier", he also pursued Musicology at the University Paul Valery (Montpellier) and obtained his Master's-level teaching certification "Agrégation" in musicology in 2002. In 2008, he completed his "Diplôme de Formation Supérieure" (DFS) in Composition and New Technologies with honours (Premiere Prize) at the "Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris" under the guidance of E. Nunes, S. Gervasoni (composition) and L. Naón (electroacoustics). In 2006, he was selected for the yearlong IRCAM program of composition and new technologies.

David Hudry was awarded the Meyer Foundation bursary (2006) and the "Pierre Cardin" Prize (Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 2012).

Especially sensitive to the relation between instrumental writing and its extensive deployments in electronics, David Hudry researches very early on, a form of vigorous interaction between the performer and the machine – an axis of his compositional output. He participated in the Cursus for composition and new technologies at IRCAM (2006) in which he explored different tools for computer-aided compositions to deepen his reflections on aesthetics tied to new technologies. His musical productions attest to the interest that he devotes to new technologies, not only as a mode of production of new sounds but also as a real conception tool for composition.

He has received support from numerous festivals and ensembles for his artistically demanding creations. These various partners include Festival Extension (La muse en circuit, 2007, 2010, 2013), Les Musiques (GMEM, 2007), Musica (2011), Archipel (2011); international festivals such as June in Buffalo (2010), BW Ensemble Academie (Freiburg, 2011), Montréal Nouvelles Musiques (2013), Musique électronique/Musique mixte (Centre Henri Pousseur, 2012); Radio France Philharmonic orchestra, ensemble recherche and Freiburger Barockorchester, Arditti Quartet and ensembles Multilatérale, Ars Nova, and Linea.

His music is often nourished by and founded upon the special relationship he has with interpreters who accompanied him in achieving his musical ideas: Pierre Strauch, Eric-Maria Couturier and Alain Billard (Ensemble Intercontemporain), Christophe Desjardins, Lorelei Dowling (Klangforum Wien), Séverine Ballon, Lionel Bord, Luigi Gaggero and Laurent Camatte.

Gordon Kampe

Sachlicher Bericht from: Arien / Zitronen
for soprano and ensemble (2016), World Premiere

I have a strong inclination towards things that have been left lying around and towards second-choice things. Objects, or equally sounds or musics that have already existed, but are worth looking at again and examining for the present day. Patina can be something very beautiful and – if all goes well – even alive. For me, on the one hand, these are often 'underexposed' instruments (be they rattling, almost scrapped tárogátos, synthesizers found at the flea market or, as in this piece, a musical saw), and on the other hand, outmoded genres. *Arien / Zitronen*, for example – this is also the context from which *Sachlicher Bericht* is taken, which uses a line from Hans Fallada's short story collection 'Factual Report on the Good Fortune of Being a Morphinist' – will perhaps become something like a collection of concert arias from operas that do not yet exist. I can briefly conjure up figures imagined there, and sketch characters. A heavily shaken Mignon will probably appear, perhaps also a blue spaceship or a wooden minister. But definitely a very sad marionette, a 'mad doctor', a gigantic set singing of teeth, as well as an aimlessly wandering figure with an obvious drug problem.

Gordon Kampe

Text from Hans Fallada: *Sachlicher Bericht über das Glück ein Morphinist zu sein:*

„Ich bin überall, ich bin alles, ich allein bin Welt und Gott. Ich schaffe und vergesse, und alles vergeht.
Du mein singendes Blut. Dringe tiefer […], verzücke mich […]"

Joy of Influence

Fear of influence. Introduced by the American literary scholar Harold Bloom, this term describes the artist's fear of tradition. Bloom develops a picture of an artist so intimidated by the preceding generations that they are barely capable of personal, individual expression anymore. The only way out for them is the liquidation of resistance through symbolic patricide. What Bloom asserts for literature can certainly be applied to other disciplines too. The development of New Music in particular could easily be recounted as a succession of such conquests: time after time, patriarchs were declared dead so that the birth of their heirs could be celebrated all the more forcefully.

Gordon Kampe does not need to bring about anyone's metaphorical demise in order to write his music. 'In my case', says Kampe, 'the driving force is more an explicit joy of influence.' And the influences to which the composer, born in 1976, surrenders unreservedly – in the true sense of the word – are extremely heterogeneous. They extend from the Classical-Romantic music tradition and the operas of the verismo style to literature (Petrarch, William Blake, H. P. Lovecraft), cinema (Stanley Kubrick, Akira Kurosawa) or visual art (Velázquez, Günther Uecker) and quickly reach areas that, using the smug label of the 'popular', are generally declared no-go areas for sensitive aesthetes.

Gordon Kampe, however, has no interest in a systematically spiritualized music that draws its 'sublimity' from a varyingly manifest integration of inlays from high culture, or which seeks to please with the specious nobility of textbook craftsmanship. On the contrary, Kampe prefers the direct, the unabashed, the non-encoded. This rejection of a hierarchy of taste is conveyed equally by work titles like *Schmackes, Butter und Fische* or *Gassenhauermaschinensuite* [Popular Hit Machine Suite] or preferred expressive markings like "immer feste druff" [give it some welly] or "volle Möhre" [full throttle].

Even if the image of the down-to-earth provocateur seems a logical choice here, Gordon Kampe is far removed from any form of iconoclasm. His compositional approach certainly does not follow the impulse of an opposition to particular musical styles or tendencies. Rather, it is the result of an attentive aesthetic perception in which an entirely different form of subtlety articulates itself, one that establishes a clear logical distance from iridescent spectral chords or an expertly sprinkled smattering of Rimbaud.

Kampe's sensitivity manifests itself in the brilliant inventiveness with which he puts world into music.

'World' refers here – in true Wittgensteinian fashion – to everything 'that is the case', with all its contradictions, discrepancies and absurdities. Nothing is excluded; notions of the 'inadequate' or the 'illegitimate' are largely alien to Kampe's compositional practice. In that sense, the heterogeneity of stimuli and materials stems from a fundamental willingness to ground everyday life in aesthetic access. Ultimately, nothing is safe from this 'usurpation' – neither the delicate lustre of Tchaikovsky nor the completely failed translation of instructions for an electric Christmas candle that promises the user 'Teutonic cosiness for home sweet home'.

'Composing music', says Kampe, 'is usually like a game to me, often with things that – viewed from a distance – don't belong together. [...] When I'm working on a piece, I'll amalgamate anything that isn't nailed down.' With acumen, wit and furious musicality, Gordon Kampe manages to develop these amalgams into compositions of outstanding originality. A central attribute of this music can perhaps be encapsulated in a word that may seem a little remote at first, but reveals its truth all the more emphatically when one listens: honesty.

Michael Rebhahn
Translation: Wieland Hoban

Gordon Kampe was born in 1976 in the German town of Herne where he initially completed training as an electrician. After gaining his "Abitur" and completing his civilian service he studied composition from 1998 to 2000 at the Rostock University of Music and Drama under Hans-Joachim Hespos and Adriana Hölszky. From 2000 to 2003 he continued studies under Nicolaus A. Huber at the Folkwang University in Essen. He also studied music and history at the Ruhr University in Bochum. Gordon Kampe completed his Doctorate in Musicology specializing in the fairy tale operas of the 20th century. Since 2009 he has been research assistant at the Folkwang University of the Arts in Essen working towards a post-doctoral project in the field of instrumentation and performance practice in the 19th and 20th centuries. Kampe is co-editor of the

journal *Seiltanz – Beiträge zur Musik der Gegenwart* and since 2012 has been elected member of the "Junge Akademie" at the Berlin Brandenburg Academy of Sciences/National Academy of Sciences Leopoldina. In the 2014/15 academic year Gordon Kampe held a temporary covering professorship in Historical Musicology at the Justus Liebig University in Gießen.

Among other things Gordon Kampe received a music grant from Berlin's Academy of Arts in 2004 and a scholarship for the Cité Internationale des Arts in Paris in 2007. In 2013 Gordon Kampe received a scholarship from the North-Rhine Westphalian art foundation Kunststiftung NRW for the artists' village Künstlerdorf Schöppingen and in 2014 he received a grant for the Experimentalstudio of SWR broadcasting. Gordon Kampe has won numerous prizes including the 2003 Folkwang Prize, the Franz Liszt Promotion Prize of the City of Weimar in 2006 and the composition prize of the regional capital of Stuttgart (2007 and 2011).

The ensembles, festivals and performers Gordon Kampe has worked with include: Ultraschall-Festival Berlin, eclat-Festival Stuttgart, Warsaw Autumn, Hamburger Klangwerktage, Chiffren Kiel, Ensemblia Mönchengladbach, Musica Nova Helsinki, Niedersächsische Musiktage, Stuttgart State Opera, Takefu International Music Festival, aDevantgarde Festival, axes Festival Krakau, what's next Festival Brussels, Ensemble Modern, Klangforum Wien, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Hamburg Philharmonic State Orchestra, hr Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Stuttgart of SWR broadcasting, Ensemble Resonanz, KNM Berlin, e-mex-ensemble, oh ton Ensemble, Ensemble l´art pour l´art, Ensemble Adapter, ensemble chronophonie, ensemble courage, Ensemble musikFabrik, Neue Vocalsolisten, LUX:NM, sonic art quartet, decoder ensemble, SWR Vokalensemble Stuttgart, Staatstheater Oldenburg, Deutsche Oper Berlin and many more.

Ernst von Siemens Music Prize 2016
Per Nørgård

Sea Pieces

Scintillations for seven instruments (1993)

Light reflected by a moving water surface, the iridescence of countless droplets in the sun, whose rays are refracted by the spray as it disperses upwards – the mere title of *Scintillations* evokes associations that could lead one to expect music in the manner of an impressionistic jeux des vagues. Anyone hoping for such a thing would be in for a tremendous disappointment upon hearing this composition by Per Nørgård, however. For the piece does not depict such reflections; rather, it is itself the place and trigger of a specific musical oscillation. The composer describes the piece as consisting of two layers: one precisely temporally organized, rationally structured surface and one metrically free, irrational undercurrent that rises in waves and occasionally steps into the foreground. Where the two come into contact, Nørgård explains, interferences result and the layers refract each other, intertwine and penetrate each other. The irrational, metrically free layer is usually found in the piano, while the other six instruments, divided into three wind and three strings, are set up as contrasting colours. They are assigned to the thoroughly rationally structured layer, whose organization is based on the addition and nesting of the smallest elements. These draw on models from fractal geometry and, more specifically, a procedure devised by Nørgård for producing several related pitch series that he describes as 'note lakes'. Here too, then, we find water surfaces.

Admittedly, the expressive content of the sounds reaches the listener independently of such insights into the composer's workshop. Here too, the composer gives us a cue: the low pulsations of the irrational layer and the spectral sounds produced with their help are reminiscent of a 'shadow tone' he once heard in the roaring of the sea. Whether the experience of this resonance is partly a result of Nørgård's openness to holistic thought and cosmic correspondences is irrelevant, as long as its artistic implementation demands nothing of the listener except open ears and open senses. And anyone who has those will be rewarded by *Scintillations* with a truly oceanic listening experience.

Seadrift for Soprano and Ensemble (1977–78)

It was an important part of the self-image of post-war modern music in Scandinavia that it set itself apart from the 'south', the Central European avant-garde found in places like Darmstadt, Cologne or Paris. It was not that they were closing their eyes and ears to what was going on there; they simply kept their distance and preferred to emphasize the independence of their background and culture – and thus their own path in musical modernity. Inevitably, this path led first via Jean Sibelius, for the young Per Nørgård too. But it also led him to develop his own technical tools on the basis of traditional maxims, to find individual solutions to general compositional challenges: how does one ensure coherence in music, how can development and dramaturgy be crafted both uniquely and appreciably, and not least: what special expressive qualities are discovered through the choice of certain technical methods? Each new work by a composer is a new, a renewed answer to these questions. This applies also to Per Nørgård's *Seadrift* for soprano and ensemble (1977/78). As a setting of a poem by Walt Whitman, the music could take the easy way out and follow the structure of the text. In fact, however, Nørgård takes the text, comprising parts of the poem 'Out of the Cradle Endlessly Rocking', which is in turn part of a larger section entitled 'Seadrift' from Whitman's collection *Leaves of Grass*, and imposes on it a new, genuinely musical structure. Broadly speaking, the piece is divided into two movements of contrasting content – 'Being Together' and 'Torn Apart' – which are nonetheless based on the same melodic material, and refer to each other like mirror images on other compositional levels. Looking more closely, however, the poem's structure is dissolved and the language often reduced to its pure sonic qualities. The music is held together by recurring harmonic fields, which are of a surprisingly tonal character and not infrequently display conscious references to folk music. They are combined with rhythmic complexities based on the Golden Section, a proportion Nørgård often liked to use at the time, and thus feel shifted internally and against the listener's expectations: melodies that seem scattered by the wind, sounds that drift away, fragments of words that run back and forth – like singing against the breaking waves.

What may be the most surprising aspect of the piece, however, remains inaudible in today's performance: It can also be performed on period instruments in period tuning. Then the flutes, cello, guitar and piano are replaced by recorders, viola da gamba, lute and harpsichord. Even a krummhorn is allowed to participate. If one knows about this alternative instrumentation, one hears some instrumental gestures differently and certain harmonic shifts take on a hidden quality. *Seadrift* is a love song, sung into the echo chamber of the past.

Markus Böggemann
Translation: Wieland Hoban

SEA-DRIFT
Out of the Cradle Endlessly Rocking

Shine! shine! shine!
Pour down your warmth, great sun!
While we bask, we two together.

Two together!
Winds blow south, or winds blow north,
Day come white, or night come black,
Home, or rivers and mountains from home,
Singing all time, minding no time,
While we two keep together.

Blow! blow! blow!
Blow up sea-winds along Paumanok's shore;
I wait and I wait till you blow my mate to me.

Soothe! soothe! soothe!
Close on its wave soothes the wave behind,
And again another behind embracing and lapping, every one close,
But my love soothes not me, not me.

Low hangs the moon, it rose late,
It is lagging—O I think it is heavy with love, with love.

Shake out carols!
Solitary here, the night's carols!
Carols of lonesome love! Death's carols!
Carols under that lagging, yellow, waning moon!
O under that moon where she droops almost down into the sea!
O reckless despairing carols.

Hither my love!
Here I am! Here!
With this just-sustain'd note I announce myself to you,
This gentle call is for you my love, for you.

Walt Whitman, 1855

Per Nørgård on *Sea-Drift*

SEADRIFT (1978) – a love song in two verses, for soprano and six instruments (1978).

Seadrift, a song of earthly love was composed for soprano and ensemble, like my "Nova Genitura" – a work of the heavenly love of Maria hymns, with the same instrumentation. In "Seadrift" the melodic material is more related to present-day folk music ("Winds blow south, or winds blow north"). Walt Whitman´s great poem ´Sea-Drift´ evokes the situation that makes the child Walt feel he has been chosen as a poet. He observes the fate of two birds on the desolate rocky beach at Paumanok. He experiences the happiness of the couple in being together – and later suffers with the abandoned male bird, which breaks out into shrill, plaintive cries.

This motif is concentrated in the two movements of the work (*Being Together* and *Torn Apart*). In the last movement the memory of being together struggles with the grief and – in the end – the despair.

Seadrift was composed, like "Nova Genitura", for the Danish baroque ensemble Sub Rosa. It may be played by a baroque ensemble (using recorders, lute, viola da gamba, harpsichord) or by a modern ensemble (using flutes, guitar, cello, piano) – or by a balanced mixture of the two.

Per Nørgård

Per Nørgård

Per Nørgård's music is as amazing for its consistency as for its creative range. The imagination, the scope, and the profundity of his total output is unique, and he is widely recognized internationally as a main figure in contemporary music. In Danish musical life his fingerprints can been seen almost anywhere, be it as inspirer, mediator, or cultural commentator. And through his teaching he has shaped and influenced a host of Scandinavian composers for half a century.

That he has managed to remain a towering figure without leaving everybody around him in his shadow is due to hallmarks of his personality: openness, untiring curiosity and a unique sensory awareness. The world according to Nørgård is not just a confusing host of random events; it is an enchanted place, full of things to discover when your mind and your senses are wide open—the continuous connections and relations in nature, the infinite secrets represented by any sound, no matter how modest. A composer must have an ear for the wonders of the audible world, he or she must be able to detect miracles where others hear only the buzz of everyday life. On a South Indian beach, listening to the surf from enormous waves, Nørgård suddenly became aware of a faint, extremely deep sound from the sea, unchanging by day or night. And he asked himself: is this maybe the very fundamental tone of the ocean?

He is aware that we listen not just with our ears but with the whole mind. Listening involves selection and memory, and we can "focus" our listening on certain details, although we don't really have a word for it. He is similarly aware that just as "blind spots" occur in visual perception, "deaf spots" may occur when we listen—maybe due to habits or because something is covered by a layer of cultural waste. The listening mind can be used like a burning lens, and a composer must be able to experiment with his ears, indeed with listening itself.

The triad of sound-ear-mind rings through everything in Nørgård's oeuvre. The continuous interaction of sounds, their wavelengths, times and stratifications surround us like eternal mysteries, but never mysteriously distant, always at hand to enter into, behind, in between. Just as an example, think of the so-called Tartini-tone, a separate tone that can often be heard when two close sound waves interface. It is a sound emerging only in our ears: it cannot be physically demonstrated, let alone be recorded by microphones. You can disregard it as an indifferent byproduct, but you can also consider it a representation of a marvelous inner soundworld, a mirage in broad daylight; another world palpably present amidst everyday life. Thus the big world is full of other worlds, big and small. The ever-possible expansion of your consciousness while fully conscious is what has always spurred Nørgård's imagination and what he has relentlessly attempted to share with his listener. More than anything, Nørgård's music is a travelogue recounting ongoing journeys through the labyrinths of our perception.

His family background is not one of artists, but he showed unusual creativity from early on, and at the age of eleven, together with his elder brother, he created a particular kind of image film based on colored drawings, and accompanied by sound and singing they were performed at small gatherings of family members. Nørgård remembers that he and his brother agreed on the artistic motto "confuse as many as possible as much as possible". And if you understand the word "confuse" here in Hegelian terms—that for anything to move and create impact there has to be an element of contradiction, of *Widerspruch*—you may well say that Nørgård has remained true to this childhood motto. If the young Nørgård, immersed in what he called "the universe of the Nordic soul," can be difficult to recognize in the restlessly searching and experimenting Nørgård of the 1960s, the beauty-seeking metaphysicist of the '70s or, later, the bold explorer of all the riddles involved in musical motion, shape and rhythm, this motto might, in its most profound meaning, have been his secret lodestar:

a persistent urge to move his listeners in every possible sense of the word and to always raise new questions whenever old ones seemed exhausted. "When I meet an artist who claims to be in a crisis, I always congratulate him", Nørgård once said. So his many travels, physical as well as mental, have indeed been one travel.

By fate's favor Per Nørgård was taught by the great Danish symphonist Vagn Holmboe from his seventeenth year. And Holmboe's method of composition, the "metamorphosis" (where a basic musical nucleus undergoes constant organic transformation) was made-to-measure for a young student in search of the utmost cohesion and unity. This is evident in Nørgård's ambitious first symphony, *Sinfonia austera*. And in Constellations for twelve solo strings, his breakthrough work from 1958, the metamorphosis principle unfolds on several levels, while the music still maintains tonal centers. The musical mindset which was to preoccupy him again and again in ever new designs is already present here in embryo: Not only organic transformation on all levels, but the discovery that time itself can be extended, contracted or literally come to a halt. And that in close-up it reveals a micro world of unending wealth. The concept of time as a river with countless tributaries and deltas was to become a silver thread through Nørgård's many transformations.

In the music of Jean Sibelius, particularly in his 4th and 5th symphony, the young Nørgård had uncovered a similar creative thinking, and in 1956-57 he had studied with Nadia Boulanger in Paris. So from the outset he was foreign to the European avant-garde. In the early ,60s, however, he gradually became a leading figure in a young generation that felt the need for international awareness. A group of Danish composers and scholars began to gather regularly, immersing themselves in serialism, new composition techniques and new concepts of form, style and unity. In the early ,60s Nørgård experimented with his own concepts of serialism, not least in a series of works characteristically called "Fragments". *Fragment VI* for orchestra was an aggressive reaction to the isolation, complacency and selfsufficiency he now felt to

be the Danish situation, and internationally it aroused keen interest. But Nørgård was not satisfied, and he withdrew the work. The musical content he had intended was not sufficiently audible, he had disregarded the test of the listening ears, and a watershed event in the history of Danish music became a parenthesis in his own.

But the recognition of a fragmentary world, open and ambiguous, could not be detained, the old ideas had lost their innocence, and Nørgård's works from the following period appear like queries, temporary findings and spareparts of a larger, partly hidden whole. Never again in his output is there such a discursive relationship between the outgoing and the intimate. Music, dance and theatre go together in a work such as the "happening-composition" Babel for voices, instruments, dancers, mimes and young performers, a huge fresco illustrating the Babylonian confusion of Western culture. Nørgård was among the first „serious" composers to discover a unique musical vitality in the new youth culture. Works such as the opera *The Labyrinth* (1963) and the ballet *Le jeune homme à marier* (after Ionesco, 1964) may seem to thrive on the grotesque, but the music oscillates nightmarishly between art and Kitsch.

In subsequent orchestral works such as *Iris* and *Luna*, however, Nørgård's immanent polyphony again starts singing in huge, vibrating fields of sound. The dream of a pure, intimate and profound beauty grows ever stronger, a music able to open the mind and let it flow, but also a music which in itself is so open and transparent that the ears can freely explore its depths.

Nørgård's marvelous discovery, the so-called *infinity series*, had been ruminating already for long, and in 1968, in *Voyage into the Golden Screen*, it becomes predominant. This principle is like a Chinese box: built into each other and into themselves you find the same shapes, over and over, large and small (a concept that clearly anticipates fractal geometry, which ten years later would greatly fascinate mathematicians). The structures unfold on different planes, but always relate to each other in an endless

network—endlessly simple, but creating endlessly complicated results, just like in nature.

Delving in this universal world of layers, concordances, links, and connections, Nørgård developed a sense of continuity and fullness so dizzying that it must have seemed akin to what we call faith. In countless areas of life, from physics to mysticism, from astrology to biology, he discovered connections. And he came to see the hierarchical principle inherent in the infinity series as a natural law. It was a voyage into a simple formula, but it unfolded as endless variation, and with his rare mixture of cold and warm reason Nørgård applied the idea to all the elements of music: a hierarchical, non-periodic rhythm using the proportions of the golden mean and a stratified harmony based on the overtone series, i. e. on the structure of sound itself as each tone in the infinity series acquires a harmonic spectrum. The result was not only the rigorous application of these tools in the 2nd Symphony and the almost ecstatic celebration of them in the huge 3rd Symphony involving a large orchestra and two choirs. It was also the operas *Gilgamesh* and later *Siddharta*, both based on ancient Eastern mythology. Here the hierarchical principle becomes predominant. It creates rhythm and harmony and thus also constitute form in a way very similar to the way tonality and functional harmony constitute form in classical music.

No wonder if Nørgård may have felt at some point that his compositional technique had acquired an almost eternal, supernatural validity. But he once again insisted that to achieve authentic expression something must disturb, interfere, confuse. And his choice of the Siddharta-myth for an opera seems consequential. The prince, Siddharta, is not allowed to learn about sorrow, pain or aging and death, he grows up in an artificial paradise. But upon seeing somebody die, he is overwhelmed by the dark aspects of life kept hidden for him. He now questions reality versus delusion and leaves his fathers palace to become Buddha, the founder of a religion.

At that time however, in 1979, to depict an innocent, protected youngster transformed into a fully aware adult, the inherent beauty and harmony of Nørgård's great hierarchical strategies may have proved inadequate (he was later to significantly expand the crucial scene in the opera where Siddharta realizes that he is mortal). The principles of organic growth, overtones and the golden mean could create everlasting harmony and beauty but could not express the conflict, the *Widerspruch* necessary for attaining new insights and ultimately for a man to develop into a complete human being.

Nørgård realized that he had to fully accept and meet this challenge. And he found what he considered a valid artistic expression of irrationality, conflict and imbalance in the work of an insane artist, the Swiss schizophrenic Adolf Wölfli, who spent most of his life in a psychiatric hospital, painting, composing and writing poetry. Wölfli's art is obsessive and expressive, ranging from painstaking details to absurdity or sheer wildness. A recurring theme is the fall from happiness into catastrophy, and for Nørgård this emotional climate became the antithesis to the divine harmony. The opera *The Divine Tivoli* from 1982 has Wölfli himself personified on stage, and Nørgård's 4th Symphony, called *Indian Rose Garden and Chinese Witch Sea*, is based "on an idea from Wölfli". For the rest of the decade Nørgård discarded the symphony in favor of a series of solo concertos, but he further explored the stratification of time and tempo, showing how melodies by means of accentuation, meter and beat may reveal ever new melodies within melodies. And he intensified his chase for the least tangible of all musical elements: time itself, by highlighting the experience of tempo—the most tangible representation of time in a piece of music—which of course points to itself most obviously when accelerating or slowing down; when it bends and turns time, so to speak.

The 5th symphony, one huge single movement written to mark the 125th anniversary of Sibelius and Carl Nielsen, heralded the ,90s. And it announces yet another new beginning, something

which is evident from its very start. Here no innocent beauty or organic growth remains, the listener is exposed to a disturbing sound world which changes with lightening speed from silence to whistling winds and sirens, then to brassy roars and whirling strings and back to sudden silence. Balance and turbulence, order and chaos seem to alternate incalculably – a critic wrote that it "has all the chaotic unpredictability of a weather system, and listening to it is like being in the middle of a thunderstorm."

With this work it became increasingly apparent that Per Nørgård had become one of the greatest and most genuine symphonists of our time, a time when contemporary composers in general use the term "symphony" with reluctance or not at all. Nørgård, however, just as Sibelius, the icon of his youth, apparently regards his symphonies as touchstones, as summary and synthesis. And behind crumbling historical relics he proves that "symphonic" remains a meaningful concept, that here greatness is not synonymous with self-aggrandizement but just denotes the greatest possible artistic effort. Every single one of Nørgård's symphonies is an independent individual.

Although conflicting moods clash or are superimposed in the 6th symphony, *At the End of the Day*, and although once again every trace of classical linear direction has disappeared, a sense of underlying order seems gradually to restore itself. The non-conforming, the fractious and sheer propulsive energy does indeed dominate in the first movement, but a shadowy second movement and a short, burlesque third movement appear almost to be dream visions of the first. Nørgård implied quietly that this was likely to be his last symphony, and near the end the music seems to burst and disappear. And yet something does remain, in the words of the composer "other worlds, new beginnings".

Maybe that is why his 7th was heard by some as a long farewell. Be that as it may, the work is a cleverly composed gradual loss of energy through three movements, and the third movement, curiously marked *Allegro*, is everything but a classical finale. But here, as in his other late symphonies Nørgård's music can suddenly attain a climate of expression which, for lack of a better word, might be called "surrealistic"; dream-like episodes in a strangely sharp light and sometimes a weird, almost wild humor, perhaps slightly reminiscent of Dalí or Max Ernst, although unlike anything else: something transfigured and devil-may-care, dark and life-affirming, rich and soft, unique and universal, at the same time.

His last symphony, first performed in 2012 when he had reached eighty years of age, is maybe the most subtle, most colorful, most constantly surprising of them all. When you hear the opening in which rising and falling lines unfold, you immediately recognize Nørgård from his previous symphonies. Here, like so often before in so many different ways, single melodic lines seem to spread and be echoed in a glittering, vibrating soundscape. Nørgård once told that even at the age of sixteen he envisioned a music which "consisted of only one single melody for full orchestra (...) created by all instruments together." But there is a new lightness here, a knowing grace and at times a subtle, sometimes furtive smile behind the music, even in the mostly dark colored middle Adagio. And all three movements seem to end on a question mark. Also the immensely meticulous planning of structure and design so typical of his work may be somewhat downplayed here. Of the last movement he said: "It's music where you have nothing to hold on to. You find it along the way."

There may indeed still be other worlds and new beginnings to float from Nørgård's fertile mind. But even today his output with its equal distribution on almost all musical genres mirrors not only a tireless curiosity but a strong sense of responsibility to music as a bearer of common culture. His hunt for hidden treasures in our sensory perception and his exploration of the collective unconsciousness makes his lifework a rare expression of community spirit in a music culture that so often settles for cultivating individual characteristics.

Karl Aage Rasmussen

Considering **Per Nørgård** (born 1932) the most prominent Danish composer after Carl Nielsen is hardly a matter of hype. The principal witness to this is his overwhelming musical oeuvre, a music of such originality and profundity of thought that it is unparalleled in new Nordic music. With his work distributed evenly throughout a wealth of musical genres, from symphonies, operas and chamber music to film and theatre music, Per Nørgård's production is a highly personal travel document based on his endless incursions and excursions through the sonic labyrinths of this world. A world which to Nørgård is not just a confusing conglomeration of events, of chaos and irradicable suffering, but also an enchanted place, full of things to discover if you keep your mind and your senses wide open: the unending variety in nature, the endless connections between things, and not least the infinitely complex universe represented by any sound, no matter how modest.

When the 17 year old Nørgård became the pupil of our great and original symphonist, Vagn Holmboe, it was the force of destiny. For Holmboe's concept of ‚metamorphosis', the idea of a musical embryo in continuous organic transformation, was made to measure for Nørgård's temperament. After studying at the Royal Danish Academy of Music from 1952 until 1955, Nørgård became a student of Nadia Boulanger in Paris (1956–1957). The musical ideas which he was later to keep circling around seem present in an embryonic state in his milestone work *Constellations* for 12 solo strings (1958), but it was not until ten years later that Nørgård's so-called ‚infinity series' clearly unfolded with *Voyage Into The Golden Screen* (1968) for chamber orchestra. Technically, it is a principle of growth where new intervals are created ad infinitum. As in nature, the principle is infinitely simple but the results are infinitely complex.

Exploring the many aspects of this unlimited universe kept him busy for a number of years, culminating in the huge *3rd Symphony* (1974). Subsequently Nørgård encountered the work of Swiss artist and schizophrenic Adolf Wölfli, which made irrationality, conflict and instability re-surface in Nørgård's music – not in the form of fragmentation or ambiguity as had permeated much of his work in the previous decade, but as the inevitable counterpart to universal order. This is clear even from the title of the *4th Symphony* (1981), *Indian Rose Garden and Chinese Witch Sea*. And it resonates through the opera *The Divine Circus* (1982), portraying art as a soap-bubble bursting between truth and delusion.

But while the old representations of harmony, growth and ripening are disappearing, new ones keep materialising, and his recent works are more intimate, open and vulnerable than ever. Nørgård's string-concertos from the eighties pursue even more intensely the least tangible musical fundament: time. In the viola concerto, *Remembering Child* (1986) and in the violin concerto *Helle Nacht* (1988), Nørgård continues his exploration of the stratification of time in a kind of tempo-scanning of the melodies where accentuation, metre, and beat constantly reveal new melodies within melodies.

Violent winds of time or feathery „time-breezes" blow through Nørgård's later works, dashing past when rising, falling, and suddenly disappearing again. These voyages into or out of time have led Nørgård to a climate of expression bordering on the surrealistic, as with the piano concerto *Concerto in Due Tempi* (1995), which seems to force its way into an unknown, dark and fascinating shadow land.

Like the Sibelius, whom he so intensely admired in his youth, Nørgård apparently regards his symphonies as both touchstones and milestones, as summary and synthesis. His latest symphonies stand out as skyscrapers in Danish music; *the 5th* (1990) resembles none of its predecessors, its drama – conflict and redemption in a close embrace – cannot be described with the usual opposites; *the 6th* (1999) is perhaps the richest, most constantly surprising, most vital of all Nørgård's symphonies; *the 7th* (2006) a seductive mirage, retreating into aural mist just as it is on the verge of becoming solid; and *the 8th* (2012).

Per Nørgård is, in more than one sense, the traveller in Danish music and his travels have taken him far, so far, in fact, that he may appear to have travelled purely at random. Today, he is travelling with a select group of collaborators who in turn become his muses as he churns out entire catalogues for harp, percussion, violin, cello and piano at breakneck speed, now surpassing 300 works in total. Finding the common thread in Nørgård's work is not an easy task, but by choosing the right focus you will not fail to see that the whole is saturated by the same interests; all the travels have in fact been one and the same journey.

Nørgård was awarded the Nordic Council Music Prize (1974) for his opera *Gilgamesh*, Léonie Sonning Music Prize (1996; Denmark) and the Marie-Josée Kravis Prize for New Music (2014) (Kozinn 2014).

Anders Beyer (b. 1958) began his professional career as a pianist. He later studied music and philosophy at the University of Copenhagen and graduated in Musicology in 1985, whereupon he worked as a lecturer at the university. While teaching at the university, Beyer also worked as music editor and critic at the newspaper Dagbladet Information from 1995 to 2004.

Classical music has been central to Anders Beyer's professional life for decades. His knowledge of, and indeed his passion for, European musical culture has resulted in a number of books, articles in international periodicals. He was editor of Dansk Musik Tidsskrift [Danish Music Review] (1989–2007) and Nordic Sounds (1993–2006).

Having worked with Arts and Culture in the capacities of teacher, writer, translator and lecturer in a number of years, Beyer returned to the field of performance and became artistic director of Athelas Sinfonietta Copenhagen in 2006. In 2009, Beyer initiated the Athelas New Music Festival as an extension of the ensemble activities. In the same year, Beyer founded the Copenhagen Opera Festival to create musical experiences for a wide audience.

Currently Anders Beyer holds the position as CEO and Artistic Director of the Bergen International Festival. Anders Beyer's book on the composer *The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretative Essays* was published on Scolar Press, London 1996. He was advisor and author for The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2000 and author on MGG *(Die Musik in Geschichte und Gegenwart)* 2000–2002.

The **ensemble recherche** lets you experience musical history: On the stage with concerts and music theatre; from the Ensemble House into the wide world with the international *Klasse*^{n} *Arbeit* [classwork] and the pinpoint solo programme *Die Zukunft beginnt um 19.15 Uhr!* [The Future Begins at 7.15 p.m.] for young composers; with the boundary-breaking Ensemble Academy Freiburg for instrumentalists – organised with the Freiburg Baroque Orchestra; with the forward-looking and reminiscent *Klangpost* [Sound Mail]; where the action is – with children and youth sound projects; and with recorded experience, the productions to hear and see. The ensemble recherche has released more than 60 CDs and won many international prizes, including the German Record Critics' Annual Award and the Diapason d'Or.

The ensemble recherche plans the music of the future: The programme includes adventuresome avant-gardists of contemporary art who find, with the ensemble recherche, that which they are not seeking: classics of the late 19th century, impressionists and expressionists, composers of the Second Viennese School, tonal aesthetes, Spectralists and innovators of the Darmstadt School, their successors and those who contradict them tonally. Compositions written centuries ago, historical and contemporary works of the visual arts and the written word find their way into our musical today in re-naissances.

Since its founding in 1985 the ensemble recherche has contributed to the artistic and aesthetic discourse of our time with its own dramaturgical line, so that first performances can also be heard – about 600 up to now: head and door are open.

The ensemble recherche is institutionally supported by Baden-Württemberg's Ministry for Science, Research and Art as well as by the Culture Department of the City of Freiburg.

Instrumentation:
Melise Mellinger, *violine*
Barbara Maurer, *viola*
Åsa Åkerberg, *violoncello*
Martin Fahlenbock, *flute*
Jaime González, *oboe*
Shizuyo Oka, *clarinet*
Christian Dierstein, *percussions*
Jean-Pierre Collot, *piano*
Jürgen Ruck, *guitar (Guest)*
Juliane Baucke, *horn (Guest)*

Dutch mezzosoprano **Truike van der Poel** initially studied classical philology in Leiden, going on to study choir conducting and song in Rotterdam and The Hague.

Her curiosity for the unfamiliar over the years led her increasingly toward contemporary music and experimental musical theater without losing her connections to old and classical chamber music.

Truike van der Poel collaborated on radio and CD recordings for works by the likes of René Leibowitz, Salvatore Sciarrino, Carola Bauckholt, Sofia Gubaidulina, Erik Oña, Fausto Romitelli and Caspar Johannes Walter.

Since 2007 she has been a member of the Neue Vocalsolisten Stuttgart and in this line-up has been a guest at many international festivals and concert series.

Furthermore, she is a favorite as vocal soloist especially for contemporary and improvised music engagements.

Sarah Maria Sun
Mainly performing 16th to 21st Century music, but specialising in the music of today, Sarah Maria Sun has performed with conducters like Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Thomas Hengelbrock and Christoph Spering, orchestras such as the Berlin Philharmonic, and the Leipzig Gewandhaus, ensembles such as Musikfabrik Köln, Ascolta, Ensemble Modern, Les Percussion de Strasbourg, ensemble recherche, Sinfonietta Leipzig and Ensemble 2e2m and string quartets as the Arditti, Diotima, Aron and Minguet.

She performs in places like Muziekgebouw Amsterdam, Zürcher Tonhalle, Auditorio Nacional Madrid, Enescu Festival, Konzerthaus Berlin, Philharmonie of Berlin and Cologne, Biennale Paris, Venedig and München, Kunstfestspiele Herrenhausen, Arnold Schönberg Center Wien, festivals in Witten, Donaueschingen, Salzburg and many more.

Besides Lied, Opera and Oratorio her repertoire includes more then 600 pieces from the contemporary repertoire. She appeared at the opera houses of Berlin, Düsseldorf, Leipzig, Frankfurt, Mannheim, Stuttgart, Basel, Dresden and Paris.

Sarah Maria Sun has given masterclasses for vocal music of the 20th and 21st century at the universities of Harvard, Chicago, Stockholm, Zurich, Rostock, Moscow, Hanover and Berlin.

From 2007-2014 she has been the first soprano of the Neue Vocalsolisten Stuttgart. For almost 30 years this extraordinary ensemble has been at the forefront of contemporary music and has worked closely with composers to explore and expand vocal techniques within new vocal music and music theatre. This ensemble is greatly respected and has performed worldwide.

Die Preisverleihung wird vom Bayerischen Rundfunk aufgezeichnet.

KOPRODUKTION MIT BR KLASSIK

Die Veranstaltung wird als Livestream auf www.br-klassik.de und www.evs-musikstiftung.ch übertragen.
Eine Kooperation des Bayerischen Rundfunks und der Ernst von Siemens Musikstiftung.
Ausführender Produzent und technische Umsetzung: Benedict Mirow, NIGHTFROG GmbH, www.nightfrog.com

Die Ernst von Siemens Musikstiftung dankt der Siemens AG sehr herzlich für die Bereitstellung der Münchner Geschäftsräume.

SIEMENS

Textnachweise:
Karl Aage Rasmussen: Per Nørgård | Per Nørgård: Über *Seadrift* | Markus Böggemann: Seestücke | Werktext *Seadrift* unter Verwendung eines Auszugs aus: Whitman, Walt: *Sea-Drift. Out of the Cradle Endlessly Rocking*, zitiert nach: The Walt Whitman Archive. Gen. ed. Ed Folsom und Kenneth M. Price, www.whitmanarchive.org. | Anselm Cybinski: *Hladan ti dah do grla* – Werktext; Die Wucht des Elementaren | Popa, Vasko: *Hladan ti dah do grla*, serbische Fassung: *Sabrane pesme*, Ausgabe 2, Beograd 2001: *Zavod za udžbenike i nastavna sredstva*, Vršac: Društvo „Vršac lepa varoš"; deutsche Fassung: Gedichte. Übers. von Karl Dedecius, Ebenhausen bei München 1961; englische Fassung: Give Me Back My Rags. Übers. von Charles Simic, Portland, 1985 | Pierre Rigaudière: Zum Werk David Hudrys; *Intersections* – Werktext | Michael Rebhahn: Einflussfreude | Gordon Kampe: *Sachlicher Bericht* – Werktext unter Verwendung eines Textauszugs aus: Fallada, Hans: Über das Glück ein Morphinist zu sein, Berlin 2011 | Übersetzungen: Wieland Hoban, Julia Zupancic, Jan Schönherr

Alle Rechte bei den Autoren.

Bildnachweise:
Per Nørgård, Milica Djordjević, David Hudry und Gordon Kampe: Manu Theobald | Anders Beyer: Thor Brødreskift | ensemble recherche: Maurice Korbel | Truike van der Poel: Eos Reichow | Sarah Maria Sun: Rüdiger Schestag, Partituseiten S. 47, 67: Per Nørgård: *Scintillations* (1993) | Hintergrundbild S. 76: istockphoto.com/Jeremy Richards

Filme Preisträger: Johannes List, www.fritzzfilm.de

Collagen und Notenständermontage: Jäger & Jäger

Impressum:
Herausgeber: Ernst von Siemens Musikstiftung, Zug, Schweiz
www.evs-musikstiftung.ch
Redaktion: Imke Annika List und Tanja Pröbstl
Gestaltung: Jäger & Jäger, www.jaegerundjaeger.de
Druck: Druck-Ring, München

For mig at se er der ikke

er, for mig at se, en endnu

for ham at slå an.