



# EINS / NULL NEUN



© Gabriele Mütter

THEMENHEFT 

<b>WERKE</b> / DAS UNAUSSPRECHLICHE SAGT MAN IN DER FREIEN FORM	03
<b>BASIS</b> / <b>BOTSCHAFT</b> / <b>WERKE</b> / <b>PLUS</b> / PROJEKTE + VERANSTALTUNGEN	05
<b>WERKE</b> / SCHLÜSSELWERKSLISTE	12
<b>WERKE</b> / NO ENTRY TO THE LIONS CLUB	12
<b>WERKE</b> / ES RAPPELT IN DER KISTE	14

## LIEBE LESERINNEN UND LESER,

Unter dem Namen ON – Neue Musik Köln haben sich über 30 Institutionen und Akteure der Musik in Köln zusammengeschlossen, um die Vermittlung des aktuellen Musikgeschehens voranzutreiben und mehr Menschen für eine neue Musik zwischen den Polen zeitgenössischer komponierter Musik, elektronisch-experimentellen Klängen und Spielarten der improvisierten Musik zu begeistern. Möglich wurde dies durch die Initiative des Netzwerk Neue Musik, eines Förderprojekts der Kulturstiftung des Bundes. Als Ergebnis einer Ausschreibung werden in den kommenden Jahren in insgesamt 15 Städten und Regionen Netzwerke zur Vermittlung Neuer Musik entstehen. Die Arbeit von ON – Neue Musik Köln wird zusätzlich noch durch ein starkes Engagement der Stadt Köln und der RheinEnergie Stiftung Kultur unterstützt.

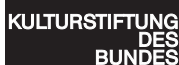
## FÖRDERER

ON - Neue Musik Köln wird gefördert durch das Netzwerk Neue Musik.



Netzwerk  
Neue Musik

ein Förderprojekt der



Weitere Förderer:

Gefördert durch



Kulturamt



als Claude Debussy bei der Weltausstellung 1889 in Paris zum ersten Mal mit gamelan-Musik aus Bali konfrontiert wurde, packten und verzückten ihn diese Klänge und regten ihn dazu an, seine Werke fortan in schwebender Harmonik zu komponieren. Es war das intensive Erleben und die daraus resultierende Begeisterung, die Debussy für eine ihm neue Musik entflamten.

Ähnliche Initialzündungen bei Ihnen zu veranlassen erhoffen wir uns, verehrtes Publikum, mit unserer Konzertreihe der Schlüsselwerke der Neuen Musik. In ihr sollen wegweisende und stilprägende Stücke der Neuen Musik zur Aufführung gebracht werden in der Hoffnung, dass es diese Werke vermögen, Sie mitzureißen, zu begeistern und neugierig zu machen auf das schier unendliche Klanggeschehen zeitgenössischen Musikschaflens. In dieser Ausgabe unseres Magazins finden Sie einige persönliche Aha-Erlebnisse von Menschen aus dem Kulturleben, die mit dem ein oder anderen Werk der Neuen Musik eine prägende Hör-Erfahrung verbinden.

Die Konzertreihe Schlüsselwerke ist also zunächst und vor allem ein ANGEBOT, eine Einladung an Publikum und Musiker gleichermaßen, sich mit einigen der Meilensteine der Neuen Musik auseinanderzusetzen, sie womöglich erstmalig zu hören oder eben einzustudieren und zur Aufführung zu bringen. Dabei ist wesentliches Ziel der Konzertreihe, die „Klassiker“ in einen größeren Kontext zu stellen durch thematische Schwerpunkte, durch die Begegnung mit ganz aktuellen Kompositionen, durch kontrastreiche Gegenüberstellungen mit anderen Sparten.

In ihrer Orientierung geht die Konzertreihe auf eine Liste mit sogenannten Schlüsselwerken der Neuen Musik

zurück, die im Kreise der Akteure und Partner von ON – Neue Musik Köln entstanden ist. Diese Liste soll keineswegs eine verbrieftete Festbeschreibung eines „Best of“ sein, sondern sie stellt einen ersten Versuch dar, aus der Perspektive vor Ort sich über wichtige Werke der neuen Musik zu verständigen. Die Werkliste finden Sie in dieser Ausgabe abgedruckt; sie dient als Ausgangspunkt für Diskussion und Kritik.

Eine erste, auf einige fundamentale Shortcomings der Liste eingehende Kritik von Gisela Gronemeyer, der Mitherausgeberin der Zeitschrift MusikTexte, ist ebenfalls hier abgedruckt. Um Ihnen einen Eindruck zu geben, warum man eine Komposition als zentrales Werk der Neuen Musik betrachten kann, kommen mit Ralph Paland und Manuel Schwiertz zwei Musikwissenschaftler zu Wort, die exemplarisch den Schlüsselwerkcharakter zweier Kompositionen aus jeweils einer Jahrhunderthälfte herausarbeiten.

ON – Neue Musik Köln ist angetreten, um die Vermittlung der Neuen Musik in vielfältiger Weise zu fördern und zu intensivieren. Was kann es schöneres geben, als packende Konzerte zu erleben, die die Kraft haben, die Hörerinnen und Hörer nachhaltig beeindruckt zurückzulassen und die Schleusen der Neugierde in einem jeden von uns aufzuschließen. Vor allem in dieser Weise sollen unsere gelisteten Werke „Schlüssel“ sein. Freuen Sie sich mit uns auf spannende Konzertabende im Jahre 2009 mit der Musik von Kagel, Stockhausen, Tudor, Cage, Webern und vielen anderen mehr.

Die Termine der Konzertreihe werden Ende Februar auf unserer Homepage [www.on-cologne.de](http://www.on-cologne.de) veröffentlicht.

**ON - NEUE MUSIK KÖLN e.V.**

# DAS UNAUSSPRECHLICHE SAGT MAN IN DER FREIEN FORM

*Fünf Orchesterstücke op. 16* VON ARNOLD SCHÖNBERG



ARNOLD SCHÖNBERG UM 1908 / © Arnold Schönberg Center, Wien

Die Sommermonate des Jahres 1909 waren für Arnold Schönberg eine ungemein produktive Zeit – stellte der Komponist doch während seiner Ferien im niederösterreichischen Örtchen Steinakirchen gleich drei Werke fertig, die man im Abstand von einhundert Jahren mit einigem Recht als „Schlüsselwerke“ der Neuen Musik bezeichnen kann: die *Drei Klavierstücke* op. 11, die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 sowie das einaktige Monodram *Erwartung* op. 17.<sup>1</sup> In jedem dieser Werke vollzieht Schönberg jenen folgenreichen Schritt hin zu einem Komponieren, das auf die Bindung an einen Grundton als tonales Zentrum der Musik ebenso verzichtet, wie es sich von der überlieferten Vorstellung löst, Dissonanzen müssten als Spannungsklänge notwendig in Konsonanzen aufgelöst werden.

Wie verstörend dieser Schritt in die Atonalität – ein Ausdruck, den Schönberg übrigens strikt ablehnte – auf die Zeitgenossen gewirkt haben muss, dokumentieren nicht zuletzt die überwiegend ratlosen oder offen ablehnenden Kritiken, die die betreffenden Kompositionen zunächst hervorriefen. So sprachen die Rezensenten nach den ersten Aufführungen der *Fünf Orchesterstücke* im Jahre 1912 von einer „tollen Katzenmusik“, monierten die „durchgehende Folge unnatürlicher Klänge“ und deklarierten Schönberg kurzerhand zum Vertreter einer musikalischen „Zukunft“, von der „wir hoffen, daß sie noch weit entfernt ist“.<sup>2</sup>

Freilich stellt auch der musikalische Umbruch, der sich in Schönbergs Opera 11, 16 und 17 vollzog, keinen absolut voraussetzungslosen Neuanfang dar. Vielmehr prägen die kompositorischen Tendenzen zur Auflösung der Tonalität und zur Emanzipation der Dissonanz markant bereits Werke wie die 1906 entstandene Kammer-sinfonie *E-Dur* op. 9<sup>3</sup>

und insbesondere das *Streichquartett Nr. 2 (mit Sopran-solo)* op. 10. Letzteres beginnt zwar in klarem fis-Moll, weist aber im Finalsatz keine Tonartvorzeichnung mehr auf, so dass den Worten aus Stefan Georges Gedicht *Entrückung*, die Schönberg hier vertont, eine geradezu programmatische Bedeutung zukommt: „Ich fühle luft von anderen planeten“ heißt es da, und: „Ich löse mich in tönen, kreisend, webend“.

Hatte Schönberg also bereits 1908 die Grenze zur Atonalität nicht nur erreicht, sondern gelegentlich auch überschritten, so kann der besondere Stellenwert, den man den nachfolgenden Opera 11, 16 und 17 einzuräumen pflegt, nicht auf einer rein quantitativen Steigerung, einem bloßen Zuwachs an Atonalität und Dissonanz beruhen. Der qualitative Sprung resultiert vielmehr daraus, dass Schönberg nun aus der Emanzipation der Dissonanz und der Auflösung der Tonalität weitreichende Konsequenzen für die gesamte Satzweise sowie die formale Dramaturgie zieht. Diese neuartigen Intentionen hat Schönberg während der Arbeit an den Opera 11 und 16 in einem Brief an den Komponisten Ferruccio Busoni vom 2. August 1909 unmissverständlich formuliert:

**Weg von den 24pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und konstruierten Thürmen, Felsen und sonstigem gigantischen Kram.**

**Meine Musik muß kurz sein.**

**Knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern, ausdrücken'!!<sup>4</sup>**

Äußerlich ist die Abkehr von wohlgegliederten und auf Monumentalität zielenden Formkonstruktionen schon an der Titelgebung ablesbar: Während sich die *Kammersinfonie* und das 2. *Streichquartett* ausdrücklich auf zentrale Gattungen der klassisch-romantischen Instrumentalmusik beziehen, verweisen die betont unbestimmten Bezeichnungen „Klavierstücke“ und „Orchesterstücke“ darauf, dass hier Kompositionen *sui generis* vorliegen – Werke, die sich unabhängig von Gattungskonventionen und Formschemata frei entfalten. So steht Opus 16 ganz abseits der beiden um das Jahr 1900 repräsentativen Gattungstypen „moderner“ Orchestermusik: Weder knüpft Schönberg an die expansive Sinfonik Gustav Mahlers an, noch setzt er die Linie der von Franz Liszt und Richard Strauss geprägten Sinfonischen Dichtung fort, zu der er mit seinem großangelegten ersten Orchesterwerk, *Pelleas und Melisande* op. 5, sechs Jahre zuvor noch einen gewichtigen Beitrag geleistet hatte.

Nur scheinbar widersprechen der Abkehr von der sinfonischen Programm-Musik des 19. Jahrhunderts die deskriptiven Einzeltitel der fünf Stücke – sind diese doch erst nachträglich im Jahre 1912 auf Drängen des Verlegers

entstanden und erstmals 1920 im Druck erschienen. Schönberg war die Idee zunächst „nicht sympathisch“, denn Musik sei, wie er seinem Tagebuch anvertraute,

**darin wunderbar, daß man alles sagen kann, so daß der Wissende es versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die, die man sich selbst nicht gesteht, nicht ausgeplaudert. Titel aber plaudern aus. [...] Die Titel, die ich vielleicht geben werde, plaudern nun, da sie teils höchst dunkel sind, teils Technisches sagen, nichts aus.**<sup>5</sup>

Freilich hat Schönberg entgegen seiner anfänglichen Skepsis in späteren Ausgaben die Einzeltitel beibehalten und sie dabei im Falle des dritten Orchesterstückes sogar im Hinblick auf handfeste außermusikalische Assoziationen konkretisiert: Hieß es 1920 noch lapidar *Farben*, so trug es in der revidierten Ausgabe von 1949 den geradezu retrospektiv-impressionistisch anmutenden Titel *Sommermorgen an einem See (Farben)*.

Bestürzend neuartig an den *Fünf Orchesterstücken* erscheint indessen die von Schönberg gegenüber Busoni hervorgehobene Kürze: In gerade einmal sechzehn Minuten – der zeitlichen Ausdehnung eines knapperen Mahlerschen Sinfoniesatzes – rasen die fünf Teile der instrumental gewaltig besetzten Komposition am Ohr des Hörers vorbei. Gleichwohl ist das Werk nichts weniger als eine Abfolge musikalischer Miniaturen: Schon das eruptive Eröffnungstück, *Vorgefühle*, präsentiert in 128 Takten eine fast unersättliche Fülle musikalischer Gestalten, die freilich im steten Wandel begriffen sind und im Rahmen eines unerbittlich vorwärtstreibenden Steigerungsprozesses auf vielfältige Weise kombiniert sowie übereinander geschichtet werden. Kürze resultiert also nicht aus einer Vereinfachung der musikalischen Substanz, sondern gerade umgekehrt aus ihrer Verdichtung, Konzentration. Zu diesem Zweck vermeidet Schönberg rigoros die Herstellung formaler Symmetrien – bedürfte diese doch der weitgehend unveränderten Wiederholung motivischer Gestalten. Ebenso wenig finden sich Überleitungen zwischen kontrastierenden musikalischen Prägungen; vielmehr bewegt sich die Musik stets gleichsam auf dem kürzesten Weg von Extrem zu Extrem – am konsequentesten wohl im vierten Stück, *Peripetie*, das ständig zwischen heftig auffahrenden Gesten und plötzlich innehaltenden, beinahe erstarrten Partien hin- und hertaumelt.

Freilich war die überfallartige Direktheit dieser Gestaltungsweise, die noch Jahrzehnte später Komponisten wie Wolfgang Rihm prägte, kein Selbstzweck, sondern eine Konsequenz aus Schönbergs expressionistischem Ausdruckswillen. Im Brief an Busoni heißt es:

**Und das Resultat, das ich erhoffe:  
keine stylisierten und sterilisierten Dauergefühle.  
Das giebt's im Menschen nicht:  
dem Menschen ist es unmöglich, nur  
ein Gefühl gleichzeitig zu haben.  
Man hat tausende auf einmal. Und diese tausend  
summieren sich sowenig, als Äpfel und Birnen sich  
summieren. Sie gehen auseinander.**<sup>6</sup>

Doch finden sich in Schönbergs spannungsvoll brodelndem Opus 16 auch Inseln der Ruhe – so etwa im zweiten Stück, *Vergangenes*, dessen zartes Stimmgewebe immer wieder in apart schillernde Klangflächen umschlägt. Darauf aufbauend hat insbesondere das zart nuancierte dritte Stück, *Farben*, weit in die musikalische Zukunft ausgestrahlt. Schönberg macht hier die Klangfarbe vollends zu einem Hauptelement des musikalischen Geschehens: Durch das gesamte Stück zieht sich ein Klangband, das nicht nur durch schrittweise Tonveränderungen des fünfstimmigen Anfangsakkordes, sondern auch durch stete diffizile Veränderungen seiner Instrumentierung „verfärbt“ wird. Das Stück erscheint damit als erster Vorausblick auf jene faszinierende „Zukunftsphantasie“ einer „Klangfarbenmelodie“, die Schönberg zwei Jahre später am Ende seiner *Harmonielehre*<sup>7</sup> skizzierte – ein Gedanke, dessen kompositorische Spuren über die Musik von Edgard Varèse, die Klangkompositionen György Ligetis und manche Ansätze der elektroakustischen Musik bis zu den Konzepten der SpektralistInnen verfolgt werden können.

Im fünften Orchesterstück, *Das obligate Rezitativ*, schließlich treibt Schönberg die klangfarbliche Differenzierung der musikalischen Textur vollends auf die Spitze, indem er sie mit einer nochmals radikalisierten Technik ständiger Verwandlung der musikalischen Gestalten verbindet. Das polyphon wuchernde musikalische Geschehen erwächst aus einer einzigen Hauptstimme, die in kleinsten Einheiten ganz ohne motivische Wiederholungen kontinuierlich von Instrument zu Instrument wandert und sich trotzdem scheinbar paradox zu erstaunlich weiträumigen melodischen Bögen fortspinnert. Auf wahrhaft unerhörte Weise realisierte Schönberg hier jene kompositorische Intention, über die er rückblickend konstatierte: **„Das Unaussprechliche sagt man in der freien Form“.**<sup>8</sup>

## TEXT RALPH PALAND

<sup>1</sup> Trotz ihrer epochalen Bedeutung für das Musiktheater des 20. Jahrhunderts fehlt die *Erwartung* – anders als die *Opera 11* und *16* – in der Kölner Schlüsselwerksliste.

<sup>2</sup> Vgl. die Rezensionen in: Michael Mäckelmann: *Schönberg: Fünf Orchesterstücke op. 16*, Meisterwerke der Musik 45, München 1987, S. 54–55.

<sup>3</sup> Auch dieses Werk findet sich in der Kölner Schlüsselwerksliste.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg: Brief an Ferruccio Busoni vom 2.8.1909, in: Jutta Theurich: *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 19 (1977), S. 171.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg: *Berliner Tagebuch: Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer*, Hg. Josef Rufer, Berlin o. J. [1974], S. 13 f.

<sup>6</sup> Arnold Schönberg: Brief an Ferruccio Busoni vom 2.8.1909, a. a. O.

<sup>7</sup> Vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1966, S. 503.

<sup>8</sup> Arnold Schönberg: *Berliner Tagebuch*, a. a. O., S. 11.

## VERANSTALTUNGSTIPPS

BASIS / BOTSCHAFT / WERKE / PLUS



### FREITAG 13.02., 21.00 UHR TRIPCLUBBING - MESOPOTAMIA JAZZ

ALTER WARTESAAL  
EINTRITT 5 EURO

Die Musik von AHOAR klingt nach Jazz, aber auch sehr orientalisches; sie klingt nach irakischer Folklore, aber irgendwie auch wieder jazzig. Ahoar führen zwei so verschiedene Musikstile zu einem unerhörten Klang zusammen und zeigen, dass diese Kulturen weit besser miteinander harmonieren können, als die täglichen Nachrichten vermuten lassen.

#### AHOAR

Saad Thamir (Gesang, Perkussion), Dietmar Fuhr (Kontrabass), Free Desmyter (Jazzpiano), Bassem Hawar (Djoze)



### FREITAG 24.04., 19.30 UHR SCHLÜSSELWERKE DER NEUEN MUSIK FLÄCHEN, BRÜCHE, FORM KUNSTSTATION ST. PETER

EINTRITT 10 EURO / 5 EURO ERMÄSSIGT

Die Planung des Konzertes bezieht vor allem Laien und deren ersten Kontakt mit Neuer Musik ein. Ligetis *Poème Symphonique* von 1962 ist eine multipolyphone Klangfläche in ihrer einfachsten Form. Dieses Streben nach Einfachheit ist ebenfalls in Ligetis erster Orgeletüde von 1967 zu spüren.

Kurt Schwitters thematisiert daneben ganz offen „musikalisierten“ Dadaismus. Neue Laute werden in die alte Sonatenhauptsatzform gegossen. Auch Ligeti wendet sich in *Volumina* mit seinen großflächigen Prozessen der Form zu, aus der dieses monumentale Orgelstück anfängt zu leben: Es geht hier nicht um alte Form, sondern um Brüche und Übergänge. Form wird gestaltet.

#### PROGRAMM

##### GYÖRGY LIGETI

*Harmonies* (1967) für Orgel

*Poème Symphonique* (1962) für 100 Metronome

##### KURT SCHWITTERS

*Ursonate* (1932) für Vokalensemble

##### GYÖRGY LIGETI

*Volumina* (1961/62) für Orgel

Schülerinnen und Schüler  
des Paul-Klee-Gymnasiums, Overath  
Dominik Susteck (Orgel)

#### DAS NETZWERK

 ON NEUE MUSIK KÖLN

 ON BASIS

 ON BOTSCHAFT

 ON WERKE

 ON PLUS



### IN DER 2. APRILHÄLFTE SCHLÜSSELWERKE – MESSIAEN UND SEINE WEGGEFÄHRTEN INSTITUT FRANÇAIS

zu Olivier Messiaens 100. Geburtstag am 10. Dezember 2008

#### PROGRAMM

##### CLAUDE DEBUSSY

*Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894)

##### OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

aus: *Préludes pour piano* (1929):

*Les sons impalpables du rêve*

*Le nombre léger*

##### EDGAR VARÈSE

*Density 21,5* (1936)

##### ANDRÉ JOLIVET

*Chant de Linos* (1944)

##### PIERRE BOULEZ

*Douze Notations pour Piano* (1945)

##### TRISTAN MURAIL

*Le Fou à pattes bleues* (1990) für Altflöte/Flöte und Klavier

##### OLIVIER MESSIAEN

*Le merle noir* (1929):

Duo Incontri:

Barbara Rosnitschek (Flöten) – Claudia Schott (Klavier)



### DONNERSTAG 14.05., 21.00 UHR TRIPCLUBBING – „SPLASH“ JUGENDPERKUSSION- SENSEMBLE DES LANDESMUSIKRATES NRW ALTER WARTESAAL

EINTRITT 5 EURO

#### PERCUSSION LIVE.

Keinen lässt Live-Perkussion kalt. Schnell, impulsiv und phänomenal vielseitig reißt es jeden Zuhörer vom Hocker, zumal wenn SPLASH! mit einer solch umfangreichen Schlagzeug-Palette aufwartet und mit der gesamten Bandbreite der Perkussion-Kunst den Alten Wartesaal zum Vibrieren bringt. Be(at) it!

Ralf Holtschneider (Leitung)



### AB FREITAG 15.05. SCHLÜSSELWERKE - RAINFOREST IV VON DAVID TUDOR ORT WIRD NOCH BEKANNTGEGEBEN

15.-22.05. AUFBAU

22.05. ERÖFFNUNG

Laufzeit bis 31.05. (Pfingstsonntag)

Matt Rogalsky (Tutor)

Hans W. Koch (Support)

Alle Angaben ohne Gewähr, Änderungen vorbehalten

## PROJEKT

BASIS / BOTSCHAFT / WERKE / PLUS

### COMPONE

Was passiert, wenn vier KompositionsstudentInnen der Musikhochschule Köln auf vier StudentInnen der Kunsthochschule für Medien treffen und in Duos gemeinsame Arbeiten entwickeln? Wo verbindet sich das Denken in Bild und Bewegung mit dem Denken in Zeitstrukturen und Klängen - wo entstehen die Reibungen? „Compone“, so nennt sich das von Michael Beil, Leiter des elektronischen Studios der Musikhochschule Köln, initiierte Kooperationsprojekt. Es stellt die Frage danach, was spartenübergreifendes Arbeiten für eine einzelne Kunstform bedeuten kann. Doch anstatt sich mit einer flauschig schmeichelnden Antwort zu begnügen, führt es in inszenierten und installativen audiovisuellen Präsentationen nicht nur die Künstler selbst, sondern auch die Betrachter in eine Kette von Hinterfragungen gewohnter Denkweisen.

Dieser Prozess wurde von den Video- und Performancekünstlern Echo Ho und Luis Negrón, sowie Hannes Hölzl (Klangkünstler) und Peter Jakober (Komponist) mit begleitenden Workshops, Vorträgen und Diskussionen ein halbes Jahr lang unterstützt und betreut. Und da neues Denken auch neue Räume fordert, findet die dreitägige Präsentation der verschiedenen Arbeiten, sowie eine öffentliche Podiumsdiskussion zu den mit dem Projekt verbundenen kulturpolitischen Perspektiven in den im Januar 2009 neu eröffneten Räumen der KUNST PRAXIS des Künstlers und Ausstellungsmachers Michael Staab statt.

Weitere Infos: [www.compone-on.de](http://www.compone-on.de)

---

#### DIENSTAG 03.02.

KUNST PRAXIS STAAB  
EIGELSTEIN 112

19.00 UHR **OPEN DOORS / PREVIEW**

20.00 UHR **ERÖFFNUNG**

22.00 UHR **KONZERT**

---

#### MITTWOCH 04.02.

KUNST PRAXIS STAAB  
EIGELSTEIN 112

12.00 – 22.00 UHR **PRÄSENTATION**

22.00 UHR **KONZERT**

---

#### DONNERSTAG 05.02.

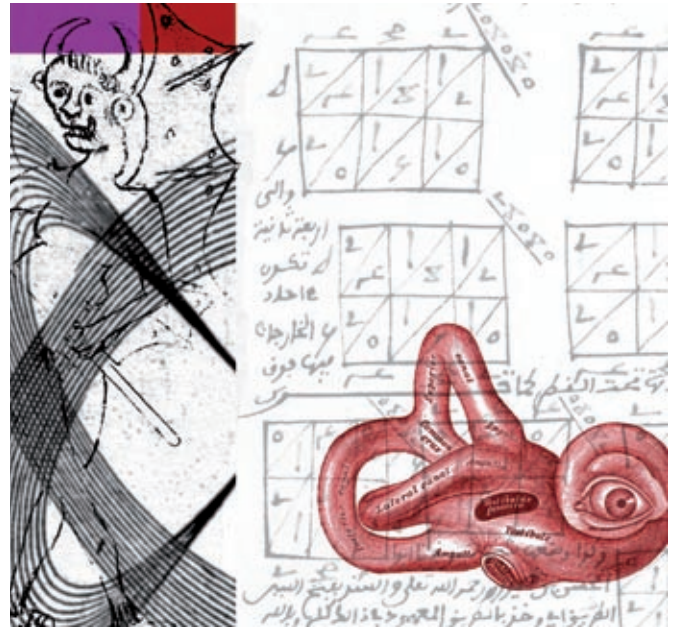
KUNST PRAXIS STAAB  
EIGELSTEIN 112

20.00 UHR **PODIUMSGESPRÄCH**

u.a. Karl Karst, Programmchef WDR3;

Michael Beil MHS Projektleitung compone

**IM ANSCHLUSS KONZERT**



© Luis Negrón

Teilnehmende Studierende:

[Selma Gültoprak](#)

[Steffen Krebber](#)

[Rodrigo Lopez-Klingenuß](#)

[Brigitta Muntendorf](#)

[Ji Hyun Park](#)

[Oliver Salkic Ying Wang](#)

[Julia Weissenberg](#)

[Franziska Windisch](#)

Mit Unterstützung des Studios für elektronische Musik an der HfM Köln.

## DIE NETZWERKPARTNER VON ON

**B**/Büro für Konzertpädagogik **C**/Comedia Colonia Theater GmbH **G**/Gürzenich-Orchester Köln **H**/Hochschule für Musik Köln **I**/IFM - Initiativkreis freie Musik **J**/Jugendamt der Stadt Köln Jugendperkussionsensemble SPLASH **K**/Karl Rahner Akademie Kinderuniversität der Universität zu Köln **Kino im Museum Ludwig und Filmforum NRW** Klang Köln e.V. **KGNM - Kölner Gesellschaft für Neue Musik e.V.** KölnMusik GmbH / Kölner Philharmonie **Kölner Musiktage** Kulturamt und Kulturdezernat der Stadt Köln **Kulturbunker Mülheim e.V.** Kunsthochschule für Medien Köln **L**/LandesMusikrat Nordrhein-Westfalen e.V. LandesJugendEnsemble für Neue Musik NRW **mediamusik:nrw e.V.** **M**/Museum für Angewandte Kunst MAK **musikFabrik** Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln **O**/Offene Jazz Haus Schule **Oper der Stadt Köln** Regionalkantorat der Erzdiözese Köln **R**/Rheinische Musikschule der Stadt Köln **S**/Seminar für Musik und ihre Didaktik der Universität zu Köln **Silent Movie Theatre** Studio für elektronische Musik der Hochschule für Musik Köln **StadtKlangNetz** **T**/Thürmchen Ensemble **W**/Westdeutscher Rundfunk **Z**/ZAM - Zentrum für Aktuelle Musik e.V.

# SCHLÜSSELWERKSERLEBNISSE TEIL 1

## CHRISTIAN ESCH

**WOLFGANG RIHM** *Die Eroberung von Mexico*

„Weiblich, männlich, neutral“ – sind solche Begriffe, als Konzept und gesungener Text, geeignet für ein spannungsvolles Musiktheater? Kann eine Dramaturgie des Innehaltens, des Wartens, der Reflexion für knapp zweieinhalb Stunden in den Bann ziehen? Tragen drei singende Protagonisten auf der Bühne, Personen, die statt zu handeln, verhandelt werden, einen ganzen Musiktheaterabend? Mit Blick auf Wolfgang Rihms *Die Eroberung von Mexico* kann die Antwort nur „Ja“ heißen und fällt nicht nur deshalb so eindeutig aus, weil es hier Musik und Textfragmenten gelingt, einen vielgestaltigen, mehr als nur äußeren Raum zu zeichnen. Vor allem der innere Raum des Betrachters ist es, aus dem, in Abwandlung von Jean Paul, das „innere Mexiko“ wächst: Eine katastrophische klangtheatrale Landschaft im Lichte suggestiven Gleißens und dunkler Eruptionen.

In Hamburg erlebte ich 1992, kurz nach Antritt meiner ersten Dramaturgenstelle, die Uraufführung. Mir war sofort klar: Dieses Stück musste wieder, anders aufgeführt werden, denn mit den schönen Farben und Flächen von Peter Mussbach in Hamburg war es bei weitem nicht zu Ende erzählt.

Ich kann mich gut an die spürbar überraschte bis ungläubige Reaktion von Balint Varga von der Universal Edition erinnern, als ich wenig später für das Tiroler Landestheater wegen der österreichischen Erstaufführung in Innsbruck anfragte. Seine Überraschung war verständlich: Immerhin haben in Tirol zwar keine Azteken, aber um so mehr Alpentraditionalisten ihren Sitz.

Dennoch ging das Werk, gegen manche Wahrscheinlichkeit und ermöglicht durch einen überzeugten Intendanten, gut zwei Jahre nach der Uraufführung über die Bühne. Tilman Knabe inszenierte die *Eroberung* als seine erste Opernarbeit im Bühnenbild von Alfred Peter mit schroffer Verknappung der Mittel und rauer Klarheit der Bildsprache. Eine Konzession an das lokale Publikum war das beileibe nicht. Um so erstaunlicher: Die Aufführung wurde ein Erfolg, die Resonanz in Innsbruck war groß. Tatsächlich: So ungewöhnlich und schwierig die von der sprachlosen Dolmetscherin Malinche geformte tödliche Begegnung Montezumas mit Cortez ist, zumal in Rihms und Artauds Klang- und Wortsprache, so regelmäßig wird sie doch aufgeführt, ob in Nürnberg oder Freiburg, Frankfurt, Ulm oder Münster. Was für Wolfgang Rihms Artaud-Deutung in besonderem Maße gilt, lässt sich von allzu wenigen zeitgenössischen, dabei meist leichter zugänglichen Spielplanergänzungen behaupten: Bedeutendes Musiktheater unserer Zeit kann erfolgreich sein, ohne sich in den gegenwärtig eher harmlosen Reigen der allerorten verbreiteten intendantenschonenden und „publikumsfreundlichen“ Theatermusiken einzupassen.

Es sollte nicht als vermessen gelten, sich eine solche Verbindung häufiger zu wünschen, mit Hilfe von verantwortungsvollen Intendanten ebenso wie von reflektierten Komponisten.

DR. CHRISTIAN ESCH ist Direktor des NRW KULTURsekretariats

## LOUWRENS LANGEVOORT

### SCHLÜSSELERLEBNISSE

Mein Schlüsselerlebnis, mein persönlicher, begeisternder Einstieg in die Neue Musik waren Konzerte mit Bruno Maderna: Während meiner Amsterdamer Schulzeit besuchte ich alle seine Konzerte im Concertgebouw und war hingerissen: Seine große, mitreißende Freude an der Musik sprang auf die wechselnden Orchester über, an deren Pult er vieles von Luigi Nono, aber auch eigene Werke dirigierte. Madernas mediterraner Überschwang mitten in den toleranten, aber auch calvinistisch kühlen Niederlanden riss mich mit.

Mitten in Amsterdam, mitten im Concertgebouw zu sitzen und plötzlich Musik zu erleben, die nicht nur auf dem Konzertpodium stattfand, sondern überall im Saal! Stellen Sie sich das vor! Eine Sensation – wiewohl Sie nicht denken sollten, dass die Musik Ihnen näher kommt, nur weil Ihnen in einem Wandelkonzert der Trompeter unmittelbar in die Ohrmuschel trötet, das Gegenteil könnte der Fall sein!

Das war für mich der Einstieg, das Konzerterlebnis. Später kam das zeitgenössische Musiktheater hinzu: Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* können gar nicht oft genug gespielt werden, Peter Eötvös *Drei Schwestern*, Michael Jarrells *Cassandra* und natürlich immer wieder die Opern von Hans Werner Henze oder Aribert Reimann.

Wenn nicht – wie während meiner Schulzeit in Amsterdam – die zeitgenössische Musik so oft in einem großen und ehrwürdigen Konzerthaus zu hören gewesen wäre, wäre ich vielleicht niemals für Luigi Nono, für Bernd Alois Zimmermann, für Bruno Maderna, für Pierre Boulez begeistert worden. Und dann wären mir später Olga Neuwirth, Wolfgang Rihm, Magnus Lindberg und viele andere entgangen – ein Verlust für mein Leben, der auch meine stete Begeisterung für Johann Sebastian Bach geschmälert haben dürfte. Daher ist es auch für mich als Intendant der Kölner Philharmonie ein großes Anliegen, dass in unserem Programm ein deutlicher Akzent auf die Aufführung von zeitgenössischer Musik gesetzt wird, um zu ermöglichen, dass viele weitere Menschen einmal ihre erste Begegnung mit einem Schlüsselwerk haben und diese Begegnung zu einem Schlüsselerlebnis wird.

LOUWRENS LANGEVOORT ist Intendant der Kölner Philharmonie

# SOLO

BELA BARTÓK <i>Sonate für Violine solo</i> (1944) [Violine]	ALBAN BERG <i>Vier Stücke für Klarinette und Klavier</i> op. 5 (1913)
LUCIANO BERIO <i>Sequenza III</i> für Frauenstimme (1965) [Gesang]	BELA BARTÓK <i>Zweites Streichquartett</i> (1917)
PIERRE BOULEZ <i>Klaversonate Nr. 3</i> (1955-1957) [Klavier]	LUCIANO BERIO <i>Folk Songs</i> (1964)
JOHN CAGE <i>Cheap Imitation</i> (1969) [Klavier]	EARL BROWN <i>Foilo and 4 Systems</i> (1954)
JOHN CAGE <i>Music of Changes</i> (1951) [Klavier]	JOHN CAGE <i>4'33"</i> (1952)
JOHN CAGE <i>Sonatas and Interludes</i> (1946-1948) [präpariertes Klavier]	JOHN CAGE <i>Variations I + II</i> (1958-1961)
MORTON FELDMAN <i>The King of Denmark</i> (1964) [Schlagzeug]	GEORGE CRUMB <i>Black Angels (Images I)</i> (1970)
BRIAN FERNEYHOUGH <i>Cassandra's Dream Song</i> (1970) [Flöte]	MORTON FELDMAN <i>String Quartet II</i> (1983)
VINKO GLOBOKAR <i>Toucher</i> (1973) [Schlagzeug]	MAURICIO KAGEL <i>Match für 3 Spieler</i> (1964)
HELMUT LACHENMANN <i>Pression</i> (1989-1970) [Cello]	HELMUT LACHENMANN <i>Allegro sostenuto</i> (1986-1988)
GYÖRGY LIGETI <i>Volumina</i> (1962) [Orgel]	HELMUT LACHENMANN <i>Gran Torso</i> (1971-1972)
ALVIN LUCIER <i>Music for Solo Performer</i> (1965) [verstärkte Gehirnwellen/Perkussion]	OLIVIER MESSIAEN <i>Quatuor pour la fin du temps</i> (1941)
OLIVIER MESSIAEN <i>L'Ascension</i> (1933-1934) [Orgel]	LUIGI NONO <i>Fragmente – Stille. An Diotima</i> (1979)
OLIVIER MESSIAEN <i>Mode de valeurs et d'intensités</i> (1949) [Klavier]	LUIGI NONO „Hay que caminar“ <i>soñando</i> (1989)
OLIVIER MESSIAEN <i>Vingt regards sur l'enfant-Jésus</i> (1944) [Klavier]	STEVE REICH <i>Different Trains</i> (1988)
CONLON NANCARROW <i>Studies for Player Piano</i> [Player Piano]	STEVE REICH <i>Drumming</i> (1970-1971)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>Drei Klavierstücke</i> op. 11 (1909) [Klavier]	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Drittes Streichquartett</i> op. 30 (1927)
KURT SCHWITTERS <i>Ursonate</i> (1923-1932) [Sprecher]	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Pierrot Lunaire</i> op. 21 (1912)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Klavierstück V-XI</i> (1954-1961) [Klavier]	ARNOLD SCHÖNBERG <i>String Trio</i> op. 45 (1946)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Zyklus</i> (1959) [Schlagzeug]	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Fourth String Quartet</i> op. 37 (1936)
EDGARD VARÈSE <i>Density 21.5</i> (1936) [Flöte]	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Verklärte Nacht</i> op. 4
IANNIS XENAKIS <i>Nomos Alpha</i> (1966) [Cello]	Sextett für 2 Violinen, 2 Violoncelli (1899)
BERND ALOIS ZIMMERMANN <i>Sonate für Cello solo</i> (1960) [Cello]	KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Mikrophonie I</i> (1964)

# ENSEMBLE / ORCHESTER

GEORGE ANTHEIL <i>Ballet mécanique</i> (1924)	ANTON WEBERN <i>Sechs Bagatellen für Streichquartett</i> op. 9 (1911)
BELA BARTÓK <i>Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta</i> (1936)	ANTON WEBERN <i>Quartett</i> op. 22 (1928-1930)
ALBAN BERG <i>Drei Orchesterstücke</i> op. 6 (1914)	ANTON WEBERN <i>Vier Stücke für Geige und Klavier</i> op.7 (1910)
ALBAN BERG <i>Violinkonzert</i> (1935)	STEFAN WOLPE <i>Piece for Oboe, Cello, Percussion, and Piano</i> (1955)
LUCIANO BERIO <i>Sinfonia</i> (1968)	IANNIS XENAKIS <i>Eonta</i> (1963)
PIERRE BOULEZ <i>Pli selon pli</i> (1957-1989)	LA MONTE YOUNG <i>Composition 1960 No.7</i> (1960)
PIERRE BOULEZ <i>Le marteau sans maître</i> (1953-1957)	
JOHN CAGE <i>Concerto for Piano and Orchestra</i> (1958)	
CLAUDE DEBUSSY <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (1892-1894)	
MORTON FELDMAN <i>Coptic Light</i> (1986)	LUCIANO BERIO <i>Coro</i> (1976-1977)
BRIAN FERNEYHOUGH <i>Allgebruh</i> (1996)	BENJAMIN BRITTEN <i>War Requiem</i> (1961-1962)
HENRYK MIKOŁAJ GÓRCEKI <i>3. Symphonie</i> (1976)	MAURICE DURUFLÉ <i>Requiem</i> (1947)
GÉRAND GRISEY <i>Les espaces acoustiques</i> (1974-1985)	LEŐS JANÁČEK <i>Glagolská mse (Glagolitische Messe)</i> (1926)
GÉRAND GRISEY <i>Quatre chants pour franchir le seuil</i> (1998)	MAURICIO KAGEL <i>Anagrama</i> (1957-1958)
PAUL HINDEMITH <i>Kammermusik Nr. 1</i> op. 24a (1922)	ZOLTÁN KODÁLY <i>Missa Brevis</i> (1944)
CHARLES IVES <i>The Unanswered Question</i> (1906)	ZOLTÁN KODÁLY <i>Psalimus Hungaricus</i> (1923)
MAURICIO KAGEL <i>Acustica</i> (1968-1970)	ERNST KRENEK <i>Lamentatio Jeremiae Prophetae</i> (1942)
HELMUT LACHENMANN <i>Mouvement (- vor der Erstarrung)</i> (1982-1984)	JEAN LANGLAIS <i>Messe Solennelle</i> (1949)
GYÖRGY LIGETI <i>Atmosphères</i> (1961)	GYÖRGY LIGETI <i>Lux aeterna</i> (1966)
OLIVIER MESSIAEN <i>Turangalila-Symphonie</i> (1946-1948)	GYÖRGY LIGETI <i>Aventures, Nouvelles Aventures</i> (1962-1965)
LUIGI NONO <i>A floresta é jovem e cheia de vida</i> (1966)	FRANK MARTIN <i>Messe pour double chœur a cappella</i> (1922-1926)
KRZYSZTOF PENDERECKI <i>Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (Lukaspassion)</i> (1965-1966)	OLIVIER MESSIAEN <i>O sacrum convivium</i> (1937)
STEVE REICH <i>Tehlim</i> (1981)	LUIGI NONO <i>Il Canto sospeso</i> (1956)
TERRY RILEY <i>In C</i> (1964)	ARVO PÄRT <i>Johannespassion</i> (1982)
OLIVIER MESSIAEN <i>Turangalila-Symphonie</i> (1946-1948)	FRANCIS POULENC <i>Messe in G-Dur</i> (1937)
LUIGI NONO <i>A floresta é jovem e cheia de vida</i> (1966)	GIACINTO SCELISI <i>Tre canti sacri</i> (1958)
KRZYSZTOF PENDERECKI <i>Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (Lukaspassion)</i> (1965-1966)	DIETER SCHNEBEL <i>Glossolie</i> (1959-1960)
STEVE REICH <i>Tehlim</i> (1981)	ALFRED SCHNITTKE <i>Requiem</i> (1974-1975)
GYÖRGY LIGETI <i>Atmosphères</i> (1961)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Friede auf Erden</i> op. 13 (1907)
OLIVIER MESSIAEN <i>Turangalila-Symphonie</i> (1946-1948)	KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Stimmung</i> (1968)
LUIGI NONO <i>A floresta é jovem e cheia de vida</i> (1966)	IGOR STRAWINSKY <i>Les Noces</i> (1914-1917)
KRZYSZTOF PENDERECKI <i>Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (Lukaspassion)</i> (1965-1966)	IGOR STRAWINSKY <i>Requiem Canticles</i> (1966)
STEVE REICH <i>Tehlim</i> (1981)	IGOR STRAWINSKY <i>Psalmenymphonie</i> (1930-1949)
GYÖRGY LIGETI <i>Atmosphères</i> (1961)	KAROL SZYMANOWSKI <i>Stabat Mater</i> (1925-1926)
OLIVIER MESSIAEN <i>Turangalila-Symphonie</i> (1946-1948)	ANTON WEBERN <i>Entflieht auf Leichten Kähnen</i> op. 2 (1908)
LUIGI NONO <i>A floresta é jovem e cheia de vida</i> (1966)	IANNIS XENAKIS <i>Idmen</i> (1985)
KRZYSZTOF PENDERECKI <i>Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (Lukaspassion)</i> (1965-1966)	
STEVE REICH <i>Tehlim</i> (1981)	

# OPER

EDGARD VARÈSE <i>Ionisation</i> (1931)	ROBERT ASHLEY <i>Perfect Lives</i> (1978-1980)
EDGARD VARÈSE <i>Déserts</i> (1954)	ALBAN BERG <i>Wozzeck</i> (1917-1922)
ANTON WEBERN <i>Konzert</i> op. 24 (1931-1934)	JOHN CAGE <i>Europoras 1&amp;2</i> (1987)
ANTON WEBERN <i>Symphonie</i> op. 21 (1927-1928)	LUIGI DALLAPICCOLA <i>Il Prigionero</i> (1950)
IANNIS XENAKIS <i>Metastaseis</i> (1953-1954)	CLAUDE DEBUSSY <i>Pelleas und Melisande</i> (1893-1902)
BERND ALOIS ZIMMERMANN <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> (1969)	BEAT FURRER <i>Narcissus</i> (1992-1994)
BERND ALOIS ZIMMERMANN <i>Stille und Umkehr</i> (1970)	HANS WERNER HENZE <i>Porgy &amp; Bess</i> (1935)

# ELEKTRONIK

PIERRE BOULEZ <i>Dialogue de l'ombre double</i> (1984-1985)	HANS WERNER HENZE <i>We Come to the River</i> (1974-1976)
JOHN CAGE <i>Cartridge Music</i> (1960)	HANS WERNER HENZE <i>Der junge Lord</i> (1964)
JOHN CAGE <i>Imaginary Landscape No. 1</i> (1939)	MAURICIO KAGEL <i>Staatstheater daraus Repertoire</i> (1967-1970)
TOD DOCKSTADER <i>Quatermass</i> (1964)	ERNST KRENEK <i>Jonny spielt auf</i> op. 45 (1926)
HERBERT EIMERT <i>Epitaph für Aikichi Kuboyama</i> für Sprecher und Sprachklänge (1962)	HELMUT LACHENMANN <i>Das Mädchen mit den Schwefelhölzern</i> (1988-96)
LUC FERRARI <i>Hétérozygote</i> (1963-1964)	GYÖRGY LIGETI <i>Le Grand Macabre</i> (1975-1977)
KAREL GOEYVAERTS <i>Nr. 5 mit reinen Tönen</i> (1953)	DARIUS MILHAUD <i>Christophe Colomb</i> (1928)
PIERRE HENRY <i>L'apocalypse de Jean</i> (1968)	LUIGI NONO <i>Prometeo - Tragedia dell'ascolto</i> (1984)
HEINZ HOLLIGER <i>Cardiophonie</i> für Oboe und 3 Magnetophone (1971)	LUIGI NONO <i>Intolleranza 1960</i> (1960-1961)
YORK HÖLLER <i>Antiphon</i> für Streichquartett und 4-Kanal-Tonband (1977)	HENRY POUSSÉUR <i>Votre Faust</i> (1969)
MAURICIO KAGEL <i>Antithese</i> (1965)	ARIBERT REIMANN <i>Lear</i> (1976-1978)
GOTTFRIED MICHAEL KOENIG <i>Klangfiguren II</i> (1955-1956)	WOLFGANG RIHM <i>Jakob Lenz</i> (1977-1978)
ALVIN LUCIER <i>I am sitting in a Room</i> (1970)	ERIC SATIE <i>Socrate</i> (1917-1918)
BRUNO MADERNA <i>Musica su due dimensioni</i> (1952)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Moses und Aron</i> (1923-1937)
LUIGI NONO <i>La fabbrica illuminata</i> (1964)	DMITRI SCHOSTAKOWITSCH <i>Die Nase</i> op. 15 (1927-1928)
STEVE REICH <i>It's gonna rain</i> (1965)	DMITRI SCHOSTAKOWITSCH <i>Lady Macbeth von Mzensk</i> op. 29 (1930-1932)
PIERRE SCHAEFFER/PIERRE HENRY <i>Symphonie pour un homme seul</i> (1949)	SALVATORE SCIARRINO <i>Lohengrin</i> (1982-1984)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Kontakte</i> (1960)	KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Licht. Die sieben Tage der Woche</i> (1977-2003)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Gesang der Jünglinge</i> (1956)	KURT WEILL <i>Die Dreigroschenoper</i> (1928)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Hymnen</i> (1966-1967)	KURT WEILL <i>Mahagonny</i> (1927)
BARRY TRUAX <i>Riverrun</i> (1986)	BERND ALOIS ZIMMERMANN <i>Die Soldaten</i> (1965)
DAVID TUDOR <i>Rainforest IV</i> (1973)	
EDGARD VARÈSE <i>Poème électronique</i> (1958)	
IANNIS XENAKIS <i>Persepolis</i> (1971)	

# KAMMERMUSIK

ALBAN BERG <i>Vier Stücke für Klarinette und Klavier</i> op. 5 (1913)	BELA BARTÓK <i>Zweites Streichquartett</i> (1917)
LUCIANO BERIO <i>Folk Songs</i> (1964)	LUCIANO BERIO <i>Folk Songs</i> (1964)
EARL BROWN <i>Foilo and 4 Systems</i> (1954)	EARL BROWN <i>Foilo and 4 Systems</i> (1954)
JOHN CAGE <i>4'33"</i> (1952)	JOHN CAGE <i>4'33"</i> (1952)
JOHN CAGE <i>Variations I + II</i> (1958-1961)	JOHN CAGE <i>Variations I + II</i> (1958-1961)
GEORGE CRUMB <i>Black Angels (Images I)</i> (1970)	GEORGE CRUMB <i>Black Angels (Images I)</i> (1970)
MORTON FELDMAN <i>String Quartet II</i> (1983)	MORTON FELDMAN <i>String Quartet II</i> (1983)
MAURICIO KAGEL <i>Match für 3 Spieler</i> (1964)	MAURICIO KAGEL <i>Match für 3 Spieler</i> (1964)
HELMUT LACHENMANN <i>Allegro sostenuto</i> (1986-1988)	HELMUT LACHENMANN <i>Allegro sostenuto</i> (1986-1988)
HELMUT LACHENMANN <i>Gran Torso</i> (1971-1972)	HELMUT LACHENMANN <i>Gran Torso</i> (1971-1972)
OLIVIER MESSIAEN <i>Quatuor pour la fin du temps</i> (1941)	OLIVIER MESSIAEN <i>Quatuor pour la fin du temps</i> (1941)
LUIGI NONO <i>Fragmente – Stille. An Diotima</i> (1979)	LUIGI NONO <i>Fragmente – Stille. An Diotima</i> (1979)
LUIGI NONO „Hay que caminar“ <i>soñando</i> (1989)	LUIGI NONO „Hay que caminar“ <i>soñando</i> (1989)
STEVE REICH <i>Different Trains</i> (1988)	STEVE REICH <i>Different Trains</i> (1988)
STEVE REICH <i>Drumming</i> (1970-1971)	STEVE REICH <i>Drumming</i> (1970-1971)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>Drittes Streichquartett</i> op. 30 (1927)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Drittes Streichquartett</i> op. 30 (1927)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>Pierrot Lunaire</i> op. 21 (1912)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Pierrot Lunaire</i> op. 21 (1912)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>String Trio</i> op. 45 (1946)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>String Trio</i> op. 45 (1946)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>Fourth String Quartet</i> op. 37 (1936)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Fourth String Quartet</i> op. 37 (1936)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>Verklärte Nacht</i> op. 4	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Verklärte Nacht</i> op. 4
Sextett für 2 Violinen, 2 Violoncelli (1899)	Sextett für 2 Violinen, 2 Violoncelli (1899)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Mikrophonie I</i> (1964)	KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Mikrophonie I</i> (1964)
ANTON WEBERN <i>Sechs Bagatellen für Streichquartett</i> op. 9 (1911)	ANTON WEBERN <i>Sechs Bagatellen für Streichquartett</i> op. 9 (1911)
ANTON WEBERN <i>Quartett</i> op. 22 (1928-1930)	ANTON WEBERN <i>Quartett</i> op. 22 (1928-1930)
ANTON WEBERN <i>Vier Stücke für Geige und Klavier</i> op.7 (1910)	ANTON WEBERN <i>Vier Stücke für Geige und Klavier</i> op.7 (1910)
STEFAN WOLPE <i>Piece for Oboe, Cello, Percussion, and Piano</i> (1955)	STEFAN WOLPE <i>Piece for Oboe, Cello, Percussion, and Piano</i> (1955)
IANNIS XENAKIS <i>Eonta</i> (1963)	IANNIS XENAKIS <i>Eonta</i> (1963)
LA MONTE YOUNG <i>Composition 1960 No.7</i> (1960)	LA MONTE YOUNG <i>Composition 1960 No.7</i> (1960)

# CHOR

LUCIANO BERIO <i>Coro</i> (1976-1977)	LUCIANO BERIO <i>Coro</i> (1976-1977)
BENJAMIN BRITTEN <i>War Requiem</i> (1961-1962)	BENJAMIN BRITTEN <i>War Requiem</i> (1961-1962)
MAURICE DURUFLÉ <i>Requiem</i> (1947)	MAURICE DURUFLÉ <i>Requiem</i> (1947)
LEŐS JANÁČEK <i>Glagolská mse (Glagolitische Messe)</i> (1926)	LEŐS JANÁČEK <i>Glagolská mse (Glagolitische Messe)</i> (1926)
MAURICIO KAGEL <i>Anagrama</i> (1957-1958)	MAURICIO KAGEL <i>Anagrama</i> (1957-1958)
ZOLTÁN KODÁLY <i>Missa Brevis</i> (1944)	ZOLTÁN KODÁLY <i>Missa Brevis</i> (1944)
ZOLTÁN KODÁLY <i>Psalimus Hungaricus</i> (1923)	ZOLTÁN KODÁLY <i>Psalimus Hungaricus</i> (1923)
ERNST KRENEK <i>Lamentatio Jeremiae Prophetae</i> (1942)	ERNST KRENEK <i>Lamentatio Jeremiae Prophetae</i> (1942)
JEAN LANGLAIS <i>Messe Solennelle</i> (1949)	JEAN LANGLAIS <i>Messe Solennelle</i> (1949)
GYÖRGY LIGETI <i>Lux aeterna</i> (1966)	GYÖRGY LIGETI <i>Lux aeterna</i> (1966)
GYÖRGY LIGETI <i>Aventures, Nouvelles Aventures</i> (1962-1965)	GYÖRGY LIGETI <i>Aventures, Nouvelles Aventures</i> (1962-1965)
FRANK MARTIN <i>Messe pour double chœur a cappella</i> (1922-1926)	FRANK MARTIN <i>Messe pour double chœur a cappella</i> (1922-1926)
OLIVIER MESSIAEN <i>O sacrum convivium</i> (1937)	OLIVIER MESSIAEN <i>O sacrum convivium</i> (1937)
LUIGI NONO <i>Il Canto sospeso</i> (1956)	OLIVIER MESSIAEN <i>O sacrum convivium</i> (1937)
ARVO PÄRT <i>Johannespassion</i> (1982)	LUIGI NONO <i>Il Canto sospeso</i> (1956)
FRANCIS POULENC <i>Messe in G-Dur</i> (1937)	ARVO PÄRT <i>Johannespassion</i> (1982)
GIACINTO SCELISI <i>Tre canti sacri</i> (1958)	FRANCIS POULENC <i>Messe in G-Dur</i> (1937)
DIETER SCHNEBEL <i>Glossolie</i> (1959-1960)	GIACINTO SCELISI <i>Tre canti sacri</i> (1958)
ALFRED SCHNITTKE <i>Requiem</i> (1974-1975)	DIETER SCHNEBEL <i>Glossolie</i> (1959-1960)
ARNOLD SCHÖNBERG <i>Friede auf Erden</i> op. 13 (1907)	ALFRED SCHNITTKE <i>Requiem</i> (1974-1975)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Stimmung</i> (1968)	ARNOLD SCHÖNBERG <i>Friede auf Erden</i> op. 13 (1907)
IGOR STRAWINSKY <i>Les Noces</i> (1914-1917)	KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Stimmung</i> (1968)
IGOR STRAWINSKY <i>Requiem Canticles</i> (1966)	IGOR STRAWINSKY <i>Les Noces</i> (1914-1917)
IGOR STRAWINSKY <i>Psalmenymphonie</i> (1930-1949)	IGOR STRAWINSKY <i>Requiem Canticles</i> (1966)
KAROL SZYMANOWSKI <i>Stabat Mater</i> (1925-1926)	IGOR STRAWINSKY <i>Psalmenymphonie</i> (1930-1949)
ANTON WEBERN <i>Entflieht auf Leichten Kähnen</i> op. 2 (1908)	KAROL SZYMANOWSKI <i>Stabat Mater</i> (1925-1926)
IANNIS XENAKIS <i>Idmen</i> (1985)	ANTON WEBERN <i>Entflieht auf Leichten Kähnen</i> op. 2 (1908)

# SCHLÜSSELWERKE DER NEUEN MUSIK





## GEORG QUANDER

**MILHAUDS** *Christophe Colombe*

Als ich mich entschloss, Darius Milhauds *Christophe Colombe* 1998 zur Wiederaufführung an der Berliner Staatsoper anzusetzen, waren es im Wesentlichen zwei Motive, die mich dazu bestimmten – zum einen das Bekenntnis zur großen Avantgarde-Tradition, die das Haus in den 20er und 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte und zu der es mit der Aufführung Alban Bergs *Wozzek* 1920 die Türen eindrucksvoll und nachhaltig aufgestoßen hatte, zum anderen die Faszination für ein Werk, das obwohl von allen Spielplänen verschwunden und schon vergessen, mir ein Meilenstein auf dem Weg zu einem neuen, einem anderen Musiktheater schien.

Tatsächlich war die Uraufführung des *Christophe Colombe* 1930 an der Staatsoper Unter den Linden nächst dem *Wozzeck* der zweite große Theaterskandal innerhalb des großen Uraufführungsreigens jener Jahre, der vor allem durch die Kenner- und Könnerschaft Erich Kleibers bestimmt war, der die Uraufführung durchsetzte und leitete. In den Skandal mischten sich wegen Milhauds jüdischer Herkunft antisemitische Töne und die rechte Presse beschimpfte Kleiber und seine Mitstreiter als Kulturbolschewisten. Nur wenige Jahre darauf machten die Nationalsozialisten der Avantgarde an den Theatern in Berlin und im Deutschen Reich den Gar aus und Erich Kleiber kehrte Deutschland den Rücken und ging ins Exil.

Was aber empörte Rechte wie Konservative am *Christophe Colombe* so sehr? Zum einen war es sicher die eher nüchterne, teilweise sperrige und mehr kommentierende Musiksprache Milhauds, die aller Emphase und einer, wie bei Richard Strauß etwa, immer noch in der Tradition Richard Wagners stehenden Musikkultur diametral entgegenstand. Dann aber sicherlich auch, dass Claudel und Milhaud nicht nur den Boden der gewohnten, wenn auch bis an ihre Grenzen getriebenen Tonalität verließen, sondern gleichzeitig damit auch die übernommenen dramaturgischen Strukturen und dramatischen Erzählweisen zerschlugen – anders als Alban Berg z.B., dessen beide Opern, auf Dramen fußend, trotz aller Modernität theatralisch immer noch in einer linearen, perspektivischen Erzählstruktur verhaftet sind. Milhauds Werk ist eines der ersten, wo dies gänzlich aufgehoben ist. Seine Grundstruktur ist episch: Der Erzähler berichtet aus Columbus' Tagebucheinträgen, der große Chor kommentiert und befragt das Geschehen, fast wie in einer antiken Tragödie. Aber das Geschehen wird nicht chronologisch erzählt, es springt wild zwischen den Jahren und Orten hin und her. Gleichzeitig erscheint Columbus nicht als klassischer Opernheld, sondern in mehreren Inkarnationen auf verschiedene Sänger aufgeteilt vom jungen zum alten Columbus, ja bis zu seinem Schatten.

Auch verzichtet das Buch auf eine klassische Szene. Wie bereits erwähnt ist es im Wortwechsel zwischen Erzähler (einem Rezitator) und dem Chor von eher oratorischer Struktur, dazwischen schieben sich die einzelnen Szenen, die aber zusätzlich noch durch die in der Partitur ausdrücklich geforderten Filmeinblendungen gebrochen werden. Simultanszenen, die das Dargestellte zum Teil aus anderen Perspektiven begleiten sollen, unterstreichen einmal mehr die Auflösung von Raum und Zeit. Dem entspricht die musikalische Faktur, die ebenfalls kein Halten kennt. Die Solisten wechseln zwischen Sprechen und Gesang, dem Erzähler antwortet der Chor in z.T. hochkomplexen und dichten Chorsätzen, die oftmals bitonal ausgelegt sind, was die Aufführung selbst für den sonst so sicheren Staatsoperchor sehr schwierig und mühevoll machte, zumal das Orchester wieder seinen ganz eigenen Kommentar abgibt, aus dem man kaum eine Hilfe für die richtigen Töne ableiten kann. Eine oftmals polyrhythmische Struktur erschwert die Orientierung für die Musiker zusätzlich, bewirkt aber eine irrisierende Textur, die dafür sorgt, dass man innerhalb der Aufführung sich zwar von Szene zu Szene orientieren kann, niemals aber wirklich das Gefühl von Anfang und Ende hat, oder anders ausgedrückt, nie das Gefühl hat, auf sicherem Boden zu stehen. Diese Ortlosigkeit unterstreicht die Relativität der Begriffe und Haltungen. Das Stück verlässt den Boden der Eindeutigkeit, auf dem die arme Kreatur des *Wozzeck* noch unstrittig steht.

Damit markiert der *Christophe Colombe* in der Musiktheatergeschichte des 20. Jahrhunderts eine herausragende Position, ist er doch eines der ersten Werke, das die traditionelle Erzählperspektive auflöst zugunsten einer collageartigen, Zeitsprünge einbeziehenden Erzählstruktur, ja filmische Elemente nicht nur in der Dramaturgie, sondern auch als Ergänzung der Bühnenhandlung verlangt und damit einerseits ein multimediales Totaltheater inauguriert wie andererseits Tendenzen vorausnimmt, die erst viele Jahrzehnte später, z.B. bei Wilson/Glass' *Einstein on the Beach* wiederaufgenommen wurden. Hierin liegt zweifellos die größere Bedeutung des Stückes, dessen Musik für sich allein genommen nicht die Höhe und Dichte der Bergschen Komposition erreicht, freilich auch sich jeden affirmativen Charakter bewusst versagt.

Dennoch kann man dem Stück und auch seiner Musik nicht eine große Wirkung absprechen, die richtig dargeboten, ihre suggestive Wirkung auf ein Publikum nicht verfehlt. Das hat die Berliner Neuinszenierung durch Peter Greenaway eindrucksvoll bewiesen, die zu einem der größten Erfolge meiner Intendanz wurde. In der Tat waren alle Aufführungen, die wir von diesem Werk gaben, restlos ausverkauft und wir konnten der Nachfrage kaum nachkommen – ein ungewöhnlicher Erfolg für ein Opernwerk des 20. Jahrhunderts, ein Erfolg, den noch nicht einmal der *Wozzeck* in der Regie von Patrice Chéreau und unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim

erreichte. Schade, dass die Inszenierung nach meinem Weggang von der Staatsoper vom Spielplan abgesetzt wurde und bislang sich noch keine neue Bühne gefunden hat, dieses Schlüsselwerk einer neuen Darstellung zu unterziehen.

PROF. GEORG QUANDER ist Kulturdezernent der Stadt Köln

## MANOS TSANGARIS

### KLEINIGKEIT

Wir leben in einer Gesellschaft, die permanent versucht, uns zu bedrängen mit Angeboten und Aufforderungen wie: Schau hier hin! Hör hier hin! Kauf dies hier! Vieles legt es darauf an, sich in uns Platz zu verschaffen, (um dann Quote und Profit zu machen.) Da leuchtete es mir als 17-Jähriger schon ein, wenn Qualität sich auf geringste Ausdehnung und stärkste Konzentration zurückzieht, wie dies in den *Sechs Bagatellen für Streichquartett op.9* von Anton Webern der Fall ist. Es gibt andere Werke, die ich inzwischen öfter gehört habe. Allein die Reduktion aufs poetisch Notwendige und die damit verbundene Durchsichtigkeit hat meinen Begriff notwendiger Poesie nachhaltig mitgeprägt.

MANOS TSANGARIS ist Komponist, Musiker, Künstler und Lyriker

## RENATE LIESMANN-BAUM

### BERND ALOIS ZIMMERMANN *Die Soldaten*

Immerhin hatte ich einen soliden musikalischen Background durch mein Elternhaus und sehr frühen Instrumentalunterricht. Doch was mir durch glückliche Umstände in den 60er Jahren an musikalischen Herausforderungen in meiner neuen Heimatstadt Köln begegnete, wirkt noch heute nach: persönliche Begegnungen u.a. mit den Komponisten Stockhausen, Kagel und B.A. Zimmermann. Vor allem dieses Ereignis: im Februar 1965 die Uraufführung von *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann. Ein wahrlich aufregendes Schlüsselerlebnis für mich, die bis dahin eher verächtlich auf „Opas Oper“ herab sah.

Man weiß um die schwierigen Umstände dieses Jahrhundertwerks, das schon Ende der 50er Jahre als Auftragswerk der Stadt Köln entstand, bis es 1965 zur Aufführung kommen durfte. Günter Wand – damals GMD in Köln, persönlicher Freund von Zimmermann und Interpret vieler seiner frühen Werke – lehnte *Die Soldaten* ab. Die Partitur galt als unspielbar und auch nicht realisierbar in ihrem Entwurf als pluralistisches Theater – insbesondere für ein normales Opernhaus, in dem der riesige Orchesterapparat mit vielen Sonderinstrumenten und einem Schlagwerk mit 24 Spielern kaum Platz findet. Nach 370 Einzelproben für die Darsteller, 100 Ensembleproben, 60 Bühnenproben, 25 Orchesterproben und 10 Durchlaufproben kam dieser Wurf schließlich mit vielen „Tricks“ doch auf die Bühne – unter der musikalischen Leitung von Michael Gielen und in der Inszenierung von Hans Neugebauer, der Köln mit noch vielen wundersamen Inszenierungen beglückte – ich erinnere an den legendären *Wozzek* von Alban Berg (in dem besonders das verschränkte Bühnenbild von Achim Freyer in Erinnerung bleibt: weiss, weiss, weiss und viele weisse Kaninchen, die auf der Bühne herum hoppelten). Doch geradezu eingebraunt in meine Erinnerung hat

sich das Schlussbild der Soldaten: Klänge von Tonbändern werden über rings um die Zuschauer aufgestellten Lautsprechergruppen auf die Reise geschickt, saugen förmlich hinein in einen dichten Klangstrudel. Im Moment größter Dichte wenden sich 32 Scheinwerfer langsam in den Zuschauerraum: betroffen und geblendet die Augen schützend hebt sich jede Hand in der vollbesetzten Kölner Oper. Viele Versuche einer adäquaten Realisierung dieses Jahrhundertwerks gab es bisher – als gelungenste hätte Zimmermann selbst wahrscheinlich die grandiose Produktion vor zwei Jahren in der Bochumer Jahrhunderthalle mit den Bochumer Symphonikern (!) unter der Leitung von Steven Sloane und in der Inszenierung von David Pountney empfunden. Sie kommt seiner Vision von der Zeit als Kugel sicherlich am nächsten. Darauf ein Kölsch auf BAZI!

RENATE LIESMANN-BAUM ist ehemalige Musikreferentin der Stadt Köln und Musikkuratorin

## STEFAN FRICKE

### GEORGE BRECHT *String Quartet* (1962)

Vier Personen treten auf, schütteln einander die Hände, verbeugen sich vielleicht und treten ab. Ist das Musik? Nichts klingt hier. Jedenfalls tönt kein Instrument, keine Stimme, irgendwelche Geräusche sicher, aber es sind die, die gerade zufällig da sind. Die Partitur – ist's überhaupt eine? – verzichtet auf eine Notation, kennt weder herkömmliche, noch experimentell grafische Musikzeichen. Bloß der Titel von George Brechts 1962 ersonnenem „Ereignis“ namens *String Quartet* legt die eindeutige Musikspur. Die Zweiwort-Realisationsanweisung „shaking hands“ – nur daraus besteht das auf einem Kärtchen fixierte Stück – könnte indes überall spielen, was auch der Fall ist. „Hände schütteln“ ist ein altes Ritual, nicht auf der ganzen Welt verbreitet und im Laufe der Jahrhunderte, Jahrzehnte, Jahre im Westen vielen Änderungen unterworfen, verschiedenen Etikettenmodellen an- und eingepasst. Diesen Akt okzidentaler Höflichkeit, Begegnung, Begrüßung musikalisierte wohl erstmals George Brecht in seinem Streichquartett. Brecht, 1926 in New York geboren, lebte seit 1972 in Köln, wo er im Dezember 2008 starb, war Cage-Schüler, Fluxus-Akteur, hielt als Chemiker so manches Patent, konzipierte etliche solcher „Events“. Sie stellen simple tagtägliche Handlungen in den Musikkontext, reduzieren Musik(er)aktivitäten auf ihren Kern. Ein sozio-ästhetisches Destillationsverfahren, das – ernst genommen – den Blick auf jenes lenkt, was hinter all den großen wie kleinen Werken der abendländischen Musikgeschichte steht: auf die Voraussetzungen und Bedingungen ihrer Produktion und Interpretation, ihre Konventionen, ihre Verortung in der (Musik)Gesellschaft, deren Umgang mit sich selbst. Brechts *String Quartet*, wie viele andere seiner Events, ist ein Schlüsselwerk, nicht nur für die „eigentlichen“ Stücke der Gattung. Es ist eine Dietrichkomposition. Sie schlüsselt auch dort auf, wo es mithin unbequem wird. Brechts soziale Musikforschung fragt nach Zusammenhängen und komponiert die Befunde zu unerhörten Konstellationen. Musik ist das allemal.

STEFAN FRICKE ist Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk

# No Entry to the Lions Club<sup>1</sup>

## ZUR KÖLNER LISTE **SCHLÜSSELWERKE** DER NEUEN MUSIK

**Der neuen Musik einen größeren Hörerkreis zu „erschließen“, ist das erklärte Ziel des bundesweiten Projekts „Netzwerk Neue Musik“. Der Gedanke von ON – Neue Musik Köln, dieses Ziel durch die Aufführung von „Schlüsselwerken“ zu erreichen, liegt deshalb nicht allzu fern.**

Was denn ein Schlüsselwerk sei, darüber ließe sich trefflich streiten. Von den ON-Konzeptschmiedern wurde es eher eindeutig definiert: nicht die relativen Schlüsselwerke für das Schaffen eines Komponisten, das Repertoire eines Interpreten oder die Wahrnehmung eines Hörers sind gemeint, sondern jene von der Musikgeschichtsschreibung schon heilig gesprochenen Werke, „die neue Konzepte eingeführt, neue Richtungen und Hörweisen angestoßen, Öffnungen zu anderen Kunstsparten bewirkt haben und als Referenzwerke zwar immer wieder angeführt, zum Teil aber kaum oder überhaupt nicht mehr aufgeführt werden.“<sup>42</sup> Im ersten Schritt wurden „Kölner Musiker, Veranstalter, Wissenschaftler, Journalisten und Pädagogen“<sup>43</sup> eingeladen, sich mit Vorschlägen zur Erarbeitung einer Schlüsselwerkliste zu beteiligen. Dass solche Empfehlungen naturgemäß interessebedingt sind und damit den Gesamthorizont eher einengen, liegt dabei auf der Hand: Komponisten reichen ihre eigenen Stücke ein, Interpreten, was sie spielen, Veranstalter, was sie aufführen, Musikwissenschaftler, worüber sie Aufsätze schreiben und Pädagogen, was sie unterrichten können.

Eine dreiköpfige Jury (Werner Wittersheim, WDR; Hermann-Christoph Müller, Musikreferent im Kulturstadtrat; und Thomas Oesterdiekhoff, Ensemble musikFabrik) trennte im nächsten Schritt die Spreu vom Weizen und filterte aus der großen Anzahl von Vorschlägen hundertundsiebzig Stücke von achtundsiebzig Komponisten heraus, wobei sie auch schon mal etwas hinzugefügt oder das eine Stück eines Komponisten durch ein anderes ersetzt haben. Die Liste in ihrer derzeitigen Fassung ist auf der ON-Website ([www.on-cologne.de](http://www.on-cologne.de)) veröffentlicht.

Was in der ersten Ausgabe des ON-Magazins noch als „Liste der Werke, deren Aufführung in den nächsten vier Jahren angestrebt wird“ angekündigt war, wurde in der Internetausgabe inzwischen revidiert. Über den „hier präsentierten Kanon“ der Schlüsselwerke heißt es nun: „Selbstverständlich möchte sich dieses Kölner Kondensat keinesfalls als Non plus ultra verstanden wissen, sondern vielmehr anregend auf eine Repertoirebildung und kritische Diskussion einwirken. Sie ist also offen und dynamisch veränderbar.“<sup>44</sup> In diesem Sinne sollte die folgende Analyse der „Kölner Schlüsselwerkliste“ die „kritische Diskussion“ anregen und befördern.

Überblickt man das ganze Konvolut, fällt als erstes seine kleine Brennweite ins Auge. In einer sehr kölschen Mischung aus Provinzialismus und Weltoffenheit beschränkt sich die Auswahl fast ausschließlich auf Mitteleuropa und die USA. In Köln kennt man offenbar kein einziges Schlüsselwerk eines japanischen, chinesischen, koreanischen, südostasiatischen, lateinamerikanischen oder australischen Komponisten. Selbst halb Europa ist ausgeblendet: ganz Nordeuropa, Holland, die

iberische Halbinsel, die Balkanländer, Tschechien und Slowakei, Ukraine, Litauen und Lettland. Und traurig, aber wahr: aus der ehemaligen DDR ist niemand, nicht einmal Hanns Eisler, aufgeführt. Dagegen ist nicht zu übersehen, dass die „großen“ zeitgenössischen Komponisten der westlichen Musik (fast) alle vertreten sind. Angeführt wird die Liste mit elf Werken von Schönberg, gefolgt von Stockhausen (zehn) und Cage (neun). Kagel, Lachenmann, Ligeti, Varèse, Webern, Xenakis und Bernd Alois Zimmermann sind mit je fünf Stücken vertreten; Berg, Boulez, Feldman, Messiaen, Reich und Strawinsky mit je vier, Feldman, Berio und Schostakowitsch mit je drei, und so geht es weiter. Dass Klaus und Nicolaus A. Huber nicht aufgenommen wurden, liegt wohl daran, dass niemand sie vorgeschlagen hat, während die *128 Augenblicke* von Spahlinger bei der Jury einfach durchgefallen sind. Ein Konzept, das den Begriff des Schlüsselwerks vor allen Dingen an den Hauptkomponisten und Hauptströmungen der neuen Musik misst, kann wohl kaum mehr leisten. Die eigentlich große Vielfalt der neuen Musik wird hier denkbar kleingeschrieben: anstatt die Koryphäen mit mehreren Werken zur Aufführung einzuplanen, könnte sich ein ganz anderes Bild ergeben, wenn man sich zunächst mal die verschiedenen Tendenzen und Ausprägungen der neuen Musik vorknöpfte und dann nach charakteristischen Werken dafür suchte: etwa die Auseinandersetzung sowohl mit der eigenen als auch der fremden Musiktradition, religiöser Musik, Neuer Einfachheit, Neuer Komplexität, Neuer Harmonik, Mikrotonalität, Klangkomposition, akustischer Ökologie, Musik und Natur, Reduktiver Musik, Fluxus, Raummusik, Lautpoesie, Wissenschaft und Technologie als Quelle der Inspiration, et cetera, et cetera. Diese vielfältigen Tendenzen machen doch das Schwarzweiß-Bild von der neuen Musik erst wirklich bunt. Stattdessen werden die Kompositionen auf der Liste nach Besetzungen vom Solo bis zu Orchester und Oper eingeteilt: Das mag eine pragmatische Vorgehensweise sein, aber keine künstlerische.

Ein „Kölner Schlüsselwerk“, so scheint es, muss immer irgendwie repräsentativ sein. So wie für das Jury- und ON-Vorstandsmitglied Louwrens Langevoort, der Ort seiner ersten Begegnung mit neuer Musik das Amsterdamer Concertgebouw war – die wichtigste Spielstätte für klassische Musik in den Niederlanden – und nicht etwa die quicklebendige Amsterdamer Musikszene mit den Ensembles „De Volharding“ und „Hoketus“ um den Komponisten Louis Andriessen. Dessen Name fehlt definitiv in der Liste. Und was ist mit England? Brian Ferneyhough und Benjamin Britten sind genehm, während Namen wie Cornelius Cardew, Michael Nyman, Howard Skempton, John White oder Gavin Bryars im Schloss eher knirschen.

Persönlich enttäuschend ist für mich die Tatsache, dass da drei Repräsentanten des Kölner Musiklebens zusammengesessen und kein einziges Werk einer Komponistin für schlüsselwerksreif befunden haben. Zugegeben, dass es überhaupt komponierende Frauen gibt, ist erst vor dreißig Jahren ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangt, und für die Qualifikation zum „Schlüsselwerk“ braucht es offenbar etwas historischen

Abstand. Aber haben zum Beispiel Galina Ustwolskaja, Sofia Gubaidulina, Pauline Oliveros, Meredith Monk, Younghi Pagh Paan, Adriana Hölszky oder Frangis Ali-Sade sich immer noch nicht genügend Meriten erworben, um in den Olymp der Götter aufgenommen zu werden? Warum sind Dockstader, Duruflé und Langlais eher Schlüsselwerkskomponisten als jene?

Louwrens Langevoort schreibt in einem Beitrag zur ersten Ausgabe der Zeitung des Netzwerk Neue Musik: „Und dann wird irgendwann ein Vermittlungsprojekt wie das Netzwerk Neue Musik obsolet sein, weil Neue Musik so selbstverständlich zum Leben gehört wie die Nachrichten über die neuesten Entwicklungen der Welt.“<sup>6</sup> Genau das hat sich die Kölner Initiative „Frau Musica (nova)“<sup>7</sup> mit ihren Aktivitäten auch erhofft. Aber vielleicht ist das eine Ziel noch genauso utopisch wie das andere.

Überraschend ist wiederum, dass die USA mit siebenunddreißig Werken von vierzehn Komponisten einen relativ hohen Anteil am Gesamtvolumen halten, und zwar weniger mit ihren akademischen Komponisten als mit so experimentellen wie John Cage, David Tudor, Alvin Lucier, Robert Ashley und Conlon Nancarrow. Allerdings sträubt sich etwas dagegen, diese eher unkonventionellen Komponisten in diese Schlüsselwerksliste einzureihen. Auch wenn sie solche zweifellos geschrieben haben, kämen sie selbst nie auf die Idee, in solchen Kategorien zu denken. Morton Feldman und Earle Brown sind neben Cage darunter (nicht aber Christian Wolff), wie auch die erste Generation der Minimalisten mit La Monte Young, Riley, Reich und Glass angemessen repräsentiert ist.

Nun ist es nicht so, dass die Netzwerk-Partner lauter Schlüsselwerke in ihre Programme packen müssen, sondern die Freiheit haben, ihr Konzept auch nur um ein einziges Schlüsselwerk herum aufzubauen. Das ist dem Thürmchen Ensemble in seinem Konzert vom 15. November 2008 trefflich gelungen, in dem es unter dem Motto ‚Fokus Amerika‘ verschiedene Versionen von Feldmans *The Viola in My Life*, La Monte Youngs *Composition 1960 No.7* sowie James Tenneys Stück *Critical Band* spielte, das John Cage – nach eigener Aussage – den Schlüssel zu einem neuen Harmonieverständnis in die Hand gegeben hat.<sup>8</sup> (Dagegen blieb es rätselhaft, was das Stück des französischen Spektralisten Tristan Murail – auch wenn er seit 1997 an der New Yorker Columbia University lehrt – in diesem Programm verloren hatte.) Welches nun aber das eigentliche „Schlüsselwerk“ aus der Liste war, spielte dabei kaum eine Rolle und wurde dem Publikum gar nicht erst mitgeteilt, zumal es im Laufe der Konzertplanung auch noch abhanden kam und neu gefunden werden musste, wie Evelin Degen, die Flötistin des Thürmchen Ensembles, ausführte: „Bei ‚Fokus Amerika‘ war es vielmehr so, dass eines der Feldmanstücke, als wir das Programm einreichten, noch Schlüsselwerk war, nach einer weiteren Überarbeitung der Liste und nach der Zusage für das Programm von Thürmchen jedoch keins mehr war, so dass Till [Kniola] und ich uns auf die Suche nach einem [neuen] Schlüsselwerk für die Thürmchen-Besetzung gemacht haben; die Liste mit den Kammermusikwerken allerdings schon sehr kurz war zu diesem Zeitpunkt und La Monte Young einfach gut passte, so dass man sagen kann, wir haben das Schlüsselwerk passend zu unserem Programm ausgesucht...“<sup>9</sup> Dennoch klagen die Musiker, dass sie ihre Programme nicht einfach so gestalten können, wie sie das wollen, sondern mit dem Vorstand abstimmen müssen. „Die Individualität eines Ensembles“, so die Kom-

ponistin Carola Bauckholt, „wird dabei außer Acht gelassen. Wenn mit dem ‚Netzwerk Neue Musik‘ vor allem die freie Szene gefördert werden soll, dann sollte man eher auf deren Stärken setzen anstatt ihnen Konzepte vorzuschreiben.“<sup>10</sup> Dabei ist allerdings nicht auszuschließen, dass ein solcher Dialog sich durchaus fruchtbar gestalten und zur sinnvollen Entwicklung der Konzertreihe beitragen kann.

Im Großen und Ganzen leuchtet nicht ganz ein, wo und wie hier eigentlich wirklich etwas vermittelt wird, und wenn doch, welcher Aspekt daran neu wäre. Die anerkannten Schlüsselwerke der neuen Musik Teileuropas, die – entgegen der Vorstellung, dass sie „zum Teil aber kaum oder überhaupt nicht mehr aufgeführt werden“ – gleichzeitig auch in die Kategorie „Meisterwerke“ fallen – werden in den großstädtischen Konzertsälen durchaus gespielt und von den Zuhörern goutiert. Auch diejenigen der nicht an der europäischen Tradition orientierten US-amerikanischen Komponisten sind längst philharmoniefähig geworden. Und eben darum sind sie dem Kölner Publikum, ob mit oder ohne Moderation, Vorträge und Gespräche, längst vertraut und bedürfen kaum einer besonderen Vermittlung mehr, es sei denn, man wolle ein Volkshochschulprogramm zur neuen Musik einrichten. Wenn Rainer Nonnenmann, auch Mitglied des (ebenfalls rein männlich besetzten) ON-Vorstands, in seiner Vorstellung der Konzertreihe feststellt, dass die Schlüsselwerke „einprägsame Musikerlebnisse und Orientierungshilfen inmitten des Pluralismus an Musik aller Stile, Epochen, Kulturen und Weltgegenden“ versprechen,<sup>11</sup> dann schließt diese Konzeption gerade das, was die neue Musik heute für breitere Hörerkreise interessant macht, aus: ihre Vielseitigkeit. Und völlig auf der Strecke bleibt dabei der Kontakt zur aktuellen Musik, zu dem, was heute von Alt wie Jung komponiert wird. Wem sollte mit dem Netzwerk Neue Musik eher geholfen werden: den toten oder den lebenden Komponisten, den arrivierten oder den nachrückenden, dem erst an die Hand zu nehmenden Hörer oder dem von sich aus neugierigen? Sollte der Reiz des Unbekannten nicht viel größer sein als der des Bekannten? Anders als in Berlin, Hannover, München oder Stuttgart ist es in Köln nicht so leicht, ein zusätzliches Publikum für neue Musik zu gewinnen. Vielleicht ist das ein Grund für ON, lieber auf sicheren Gleisen zu fahren. Und da die Schlüsselwerkreihe als einer der vier Eckpfeiler des Kölner Projekts nun einmal auf vier Jahre festgeschrieben ist, sollte man möglichst das Beste daraus machen. Vielleicht wäre es denkbar, die Liste in die Hände einer Arbeitsgruppe mit dem Auftrag zu legen, sie so umfassend und offen anzulegen, dass die Netzwerkpartner bei der Programmgestaltung ihr eigenes Profil entwickeln und darstellen können.

## TEXT GISELA GRONEMEYER

1 Titel einer Komposition (1982/83) von Babette Koblenz für zwei Klaviere, Vibraphon und Schlagzeug 2 <http://on-cologne.de/werke/> 3 <http://on-cologne.de/werke/schluesselwerke-der-neuen-musik/> 4 ON – Neue Musik Köln (Herausgeber), eins/nullacht, Köln, 2008, Seite 9. 5 <http://on-cologne.de/werke/schluesselwerke-der-neuen-musik/> 6 Netzwerk Neue Musik (Herausgeber), 1'33", ohne Ort, 2008, Seite 19. 7 1997 von Carola Bauckholt, Martina Homma, Deborah Richards, der Autorin und anderen gegründeter Verein zur Förderung von Aufführungen der Musik innovativer Komponistinnen. 8 Vergleiche John Cage, Mesosticha (hier: „der ready-bumerang“), in: MusikTexte 40/41, Köln, August 1991, Seite 23. 9 Email vom 7. Januar 2009. 10 Gespräch mit Carola Bauckholt am 29. Dezember 2008. 11 ON – Neue Musik Köln (Herausgeber), zwei/nullacht, Köln, 2008, Seite 12.

# ES RAPPELT IN DER KISTE

## GYÖRGY LIGETIS *Volumina* ALS TEIL DER INITIALZÜNDUNG FÜR NEUE MUSIK AN DER ORGEL

Es war die erste Auftragskomposition für György Ligeti und sollte der Orgelmusik den Wind der zeitgenössischen Musik durch die von der Tradition verstaubten Pfeifen blasen. Doch dann wurde *Volumina* doch nicht wie geplant am 4. Mai 1962 im Bremer Dom uraufgeführt, sondern nur von Tonband für Radiozuhörer abgespielt. Der Beginn des Stückes hatte bei den Proben des Erstinterpreten Karl-Erik Welin im Dom von Göteborg zu Rauch in der Gegend der Pfeifen und zum Durchbrennen der Sicherungen geführt, was wiederum jene Sensibilität gegenüber einer Aufführung bei der Bremer Kirchenbehörde hervorrief. *Volumina* sowie die zwei weiteren Orgelwerke *Improvisation ajoutée* von Mauricio Kagel und *Interferenzen* von Bengt Hambraeus waren Aufträge des Redakteurs und Komponisten Hans Otte für ein von Radio Bremen veranstaltetes Konzert in der Reihe *pro musica nova* im Jahr 1962. Alle drei Werke zeichnen sich durch orgelmusikalisch neues Kompositionsmaterial wie Cluster (Akkord mit dichtgedrängter Tonfolge) oder Geräusche, durch völlig neue Spieltechniken mit den Handflächen, Ellenbogen etc. und die Aufwertung der Registrantenrolle aus. Inwiefern mag man nun aber Ligetis Komposition eher in der Reihe zentraler Werke der Neuen Musik einordnen als die anderen? Und wie konnte der Beginn des Stückes eigentlich die Göteborger Orgel zum Zusammenbruch bringen?

Letzteres ist zu einem Teil durch die maximale Auslastung der Kapazitäten des Instruments zu erklären, da *Volumina* mit einem Total-Cluster, also dem vollständigen Drücken aller Tasten eines Manuals, beginnt, wobei sämtliche Register der Orgel an dieses Manual gekoppelt sind und erst dann die Windanlage eingeschaltet wird – der Beginn ist auch abrupt mit eingeschalteter Windanlage möglich. Ausgehend von diesem sich allmählich aufschwingenden chromatischen Gebläse, das das Orgelinnere wie ein massiver Block zu füllen scheint und zugleich innerlich zittert und sich reibt, entfaltet sich das von Klangflächen sowie klangfarblicher Differenzierung geprägte Werk im Raum. Ligeti ging es dabei darum, verschiedenste Klangqualitäten und Bewegungszustände zu durchlaufen und durch kontinuierliche Übergänge miteinander zu verbinden. So werden beispielsweise nach diesem Maximalbeginn zunehmend Register ausgeschaltet. Gleichzeitig baut der Organist von einem gewissen Zeitpunkt an zunächst die schwarzen Tasten von den tiefen zu den hohen ab und nimmt darauffolgend den Umfang des nunmehr diatonischen Clusters zu den mittleren Tasten hin zurück bis der Klang kaum merklich in einem von Beginn an unterstützenden diatonischen Cluster in hoher Lage im Pedal, nun nur noch in leisem Register,

versinkt. Hieran schließen sich im ersten Drittel weitere sowohl durch die Registrierung als auch durch Lage und Umfang der Cluster jeweils andersartig gefärbte Klangflächen an, während die Ereignisdichte auf den Manualen zum zweiten Drittel hin zunimmt. In diesem mittleren Abschnitt werden in schneller Bewegung Cluster mit Händen und Unterarmen auf wechselnden Manualen sowie in verschieden großem Umfang unter gleichzeitiger Betätigung der Register ausgeführt. Somit geraten die Klangmassen nun im Ganzen in Bewegung und der Organist auch. Im letzten Drittel findet das Stück wieder zu ruhigeren Klangbändern zurück und erreicht nach Abschalten des Motors in einem hohen Cluster in geräuschvollen Registern erst das abstürzende Ende, wenn die Luft in den Pfeifen vollends ausbleibt. „Ein einziger großer Bogen“ ist der Verlauf des Stückes in Ligetis eigenen Worten mit dem vorrangigen Ziel, „zu einer neuen Technik des Orgelspiels“ zu gelangen. Gemäß der zugrundeliegenden Vorstellung eines kontinuierlich fließenden Klangs, dem dauerhaft ein Moment von Statik anhaftet, zählt *Volumina* zu Ligetis sogenannten Klangraumkompositionen.

Die ästhetische Idee der Klangraumkomposition durchdringt bereits Ligetis zwei Jahre zuvor entstandenes Orchesterwerk *Apparitions* (1958/59) und erfuhr ein Jahr später eine konsequente Umsetzung in den darauffolgenden *Atmosphères* (1961). Dieses durch die Erfahrungen im Kölner elektronischen Studio und durch die kritische Auseinandersetzung mit seriellen und aleatorischen Kompositionstechniken gewachsene Konzept eines statischen Klangs kann im Falle von *Volumina* also nicht mehr ausschlaggebend sein, um als stellvertretendes Hauptwerk für diesen ästhetischen Ansatz innerhalb Ligetis Œuvre zu gelten. Es ist vielmehr die spezielle kompositorische Umsetzung dieses Konzepts für das Instrument Orgel. Hatte Ligeti diesen Klang in *Atmosphères* noch einem großen Orchesterapparat angemessen durch ein dichtes Netz von Einzelstimmen erzeugt, die jede eine eigene Tonfolge, eine eigene Rhythmik und ein eigenes Tempo zu spielen haben, erreicht er ihn in *Volumina* über statische Cluster, Bewegungen dieser Klanggebilde und ein virtuosos Registrieren. Die zuvor durch mikropolyphone Verwebung, also die gedrängte, zu Clustern führende Überlagerung der Stimmen, bewerkstelligte innere Variabilität der Klangflächen entsteht nun in Form von Schwebungen und Interferen-



zen, die Folge der dichten Chromatik der stehenden Cluster und des Zusammenklangs von temperiert sowie im Verhältnis zum Grundton rein gestimmten Registern sind. Ligeti hat diesen flirrenden Effekt nicht mehr auskomponiert, sondern legt ihn in die instrumententypischen Eigenschaften der Orgel. Allein durch die Verwirklichung unter völlig anderen Vorzeichen kann *Volumina* neben *Atmosphères* als wichtigster Repräsentant dieser Klangästhetik angesehen werden.

Noch wichtiger erscheint indes, und damit wird das Verhältnis zu den anderen zwei erwähnten Orgelwerken von Kagel und Hambraeus angesprochen, daß *Volumina* einige sehr prominent zur Geltung kommende Neuerungen mit sich brachte und sich als das nachhaltigste Werk dieser drei Kompositionen etabliert hat, die den Wendepunkt in der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts markieren. Die Orgelmusiklandschaft war bis zu

diesem Zeitpunkt einerseits geprägt von der französischen Tradition der Orgelsymphonik und andererseits, vor allem in Deutschland, von der Musik des Barock als Maß aller Dinge. Die Neue Musik blieb bis dahin beinahe gänzlich ausgespart in einer auf die Verwendbarkeit für liturgische Zwecke konzentrierten Kirchenmusik. Was die öffentliche Einführung neuer Kompositionsmaterials und neuer Spieltechniken betrifft – Experimente in diesem Bereich fanden zuvor nur im kleinen Kreis statt –, so muß man die drei Werke wohl ungefähr auf einer

Ebene ansiedeln. Trotzdem unterscheiden sie sich in Ansatz und Ausarbeitung. Und hier fällt in den Bereichen Dynamik, Klangfarbe und Form ein besonderes Licht auf *Volumina*. Zum einen gelingt Ligeti durch die Vergrößerung und die Verkleinerung der Cluster gleichmäßige Lautstärkeveränderungen, die im „prothesenartigen, ungeschickten Mechanismus der Orgel“, so Ligeti, zuvor nur abrupt durch Registerwegnahme oder -hinzunahme und damit einhergehender Farbveränderung bewirkt wurden. Zum anderen führt die mit dem Manualspiel gleichberechtigte Bespielung der Register zu unzähligen Färbungen des Klangs und zusammen mit den kontinuierlichen Lautstärkeübergängen zu höchst flexiblen Klangfarbenmischungen und -wechseln. Desweiteren vermag die für die Orgelmusik neuartige grafische Darstellung, in der *Volumina* notiert ist, die kompositorischen Absichten recht genau wiederzugeben, während sie den Interpreten zugleich geringe Freiheiten beläßt. Eine Form läßt sich nur noch in der Entwicklung von stehendem über bewegtem zurück zu statischem Charakter ausmachen, ohne jegliche Pausen oder größere Zäsuren. Traditionelle Elemente wie Metrik, Melodik und Akkordik werden verwischt. Letztendlich dürfte es vor allem die vergleichsweise hohe Popularität des Werkes bei Organisten (Häufigkeit der Aufführungen und Einspielungen) und Zuhörern gewesen sein, die es am stärksten im Gedächtnis verankert hat. Dieser Umstand ist fraglos auch der schlüssigen Gesamtkonzeption des Werkes geschuldet.

Gleichzeitig ist anzumerken, daß auch Kagels *Improvisation ajoutée* spezifische Innovationen für die Orgel einführte. So wird darin besonderes Gewicht auf den Aspekt der Improvisation und der durch Zufall gesteuerten Musik, der sogenannten Aleatorik gelegt. Ebenso werden theatrale Formen der aufführungspraktischen Reflexion erprobt und – vielleicht noch mehr als bei Ligeti – die Funktion der Registranten in den Mittelpunkt gestellt. Nicht weniger erwähnenswert ist Bengt Hambraeus' bereits 1958, also drei Jahre vor seinen *Interferenzen*, entstandenes Werk *Constellations I*, dem eine szeninterne Wegbereiterrolle zukommt. Es zeigt sich hier die nur relative Heraushebung von *Volumina*, die nicht zuletzt mit einem Interpreten- und Publikumsbonus zusammenhängt. Hätte die Bremer Kirchenbehörde diesen Erfolg vorausgesehen und gewußt, daß der Kollaps der Orgel in Göteborg nicht nur mit den Anforderungen von *Volumina* an das Instrument, sondern auch mit einer nur behelfsmäßig durch eine Nähnadel ersetzten Sicherung zusammenhing, dann hätte sie ihre Entscheidung gegen eine Uraufführung im Bremer Dom sicherlich noch einmal überdacht.

#### TEXT MANUEL SCHWIERTZ

*Volumina*  
wird am 24.04. in der KUNSTSTATION ST. PETER  
von Dominik Susteck (Orgel)  
im Rahmen der Schlüsselwerkskonzertreihe  
aufgeführt (siehe Seite 05).



**Mittwoch 11.03.2009 20:00**€ 10,- 19,- 27,- 38,- 42,- 48,-  
€ 27,- Chorempore (Z)**Maurizio Pollini** *Klavier*koelner-philharmonie.de  
Tickethotline 0221. 280 280**Klangforum Wien****Peter Eötvös** *Dirigent***Karlheinz Stockhausen**

Klavierstücke VII, VIII, IX

Kreuzspiel Nr. 1/7

Zeitmaße Nr. 5

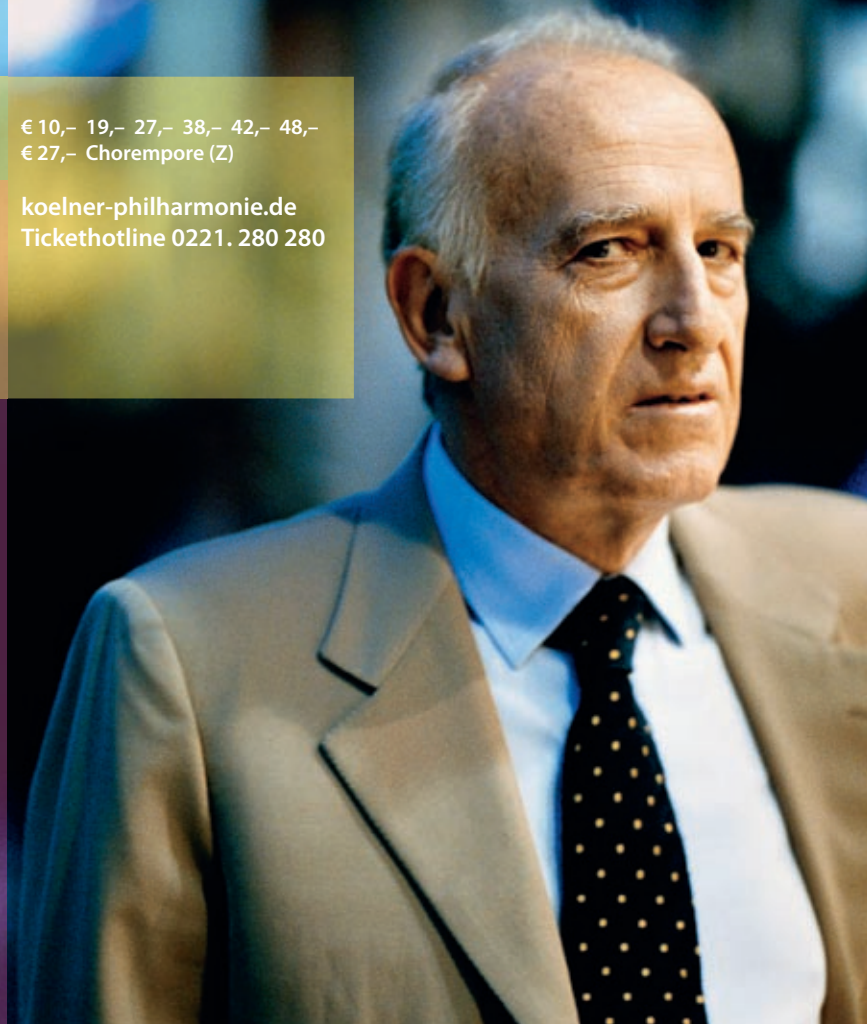
Kontra-Punkte Nr. 1

**Arnold Schönberg**

Drei Klavierstücke op. 11

**Robert Schumann**

Fantasie C-Dur op. 17

19:00 Einführung durch Björn Woll in  
Zusammenarbeit mit dem Fono Forum

## IMPRESSUM

Herausgeber/V.i.S.d.P.:  
[ON - Neue Musik Köln e.V.](#)  
 Im Mediapark 7  
 50670 Köln  
 Tel.: 0221 - 168 15 110  
 Fax: 0221 - 168 15 107  
[info@on-cologne.de](mailto:info@on-cologne.de)  
[www.on-cologne.de](http://www.on-cologne.de)

Vorstand:

**Thomas Oesterdiekhoff**  
 (1. Vorsitzender)  
**Dr. Rainer Nonnenmann**  
 (2. Vorsitzender)  
**Louwrens Langevoort**  
 (Schatzmeister)  
**Thomas Gläßer**  
**Bernhard König**

Geschäftsführung:

**Till Kniola**  
 Redaktion:  
**Till Kniola**  
**Manuel Schwiertz**

Gestaltung:

**DOKUMENT 1 DESIGN**  
[www.dkmt1.de](http://www.dkmt1.de)

© Copyright 2009 by  
**ON - Neue Musik Köln e.V.**  
 Alle Rechte vorbehalten.

**Haftungsausschluss:**  
 Für die Richtigkeit und Vollständigkeit der Angaben kann keine Gewähr übernommen werden. Namentlich (oder mit Kürzel) gekennzeichnete Artikel geben die Meinung, des Autors wieder, nicht aber unbedingt die der Redaktion oder der Herausgeber. Kein Teil der Publikation darf ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.



Wer sich Neuem in der Kunst nähert, muß sich oft eine Schneise schlagen durch das Dickicht eines neuen Vokabulars zur Umschreibung des Neuen. Durch den Begriffsurwald der Neuen Musik navigiert Sie nun der SWR2 KOMPASS NEUE MUSIK.

Die Autoren Lydia Jeschke und Stefan Fricke stellen über 200 Begriffe aus der Gegenwartsmusik vor: fach- und sachkundig, verständlich und unterhaltsam. Der SWR2 KOMPASS NEUE MUSIK ist ein unkonventionelles Musiklexikon, ein Wegbegleiter auf der Reise durch den Kosmos der Gegenwartsmusik.

ISBN 978-3-89727-369-6, 5 EUR

[www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de)