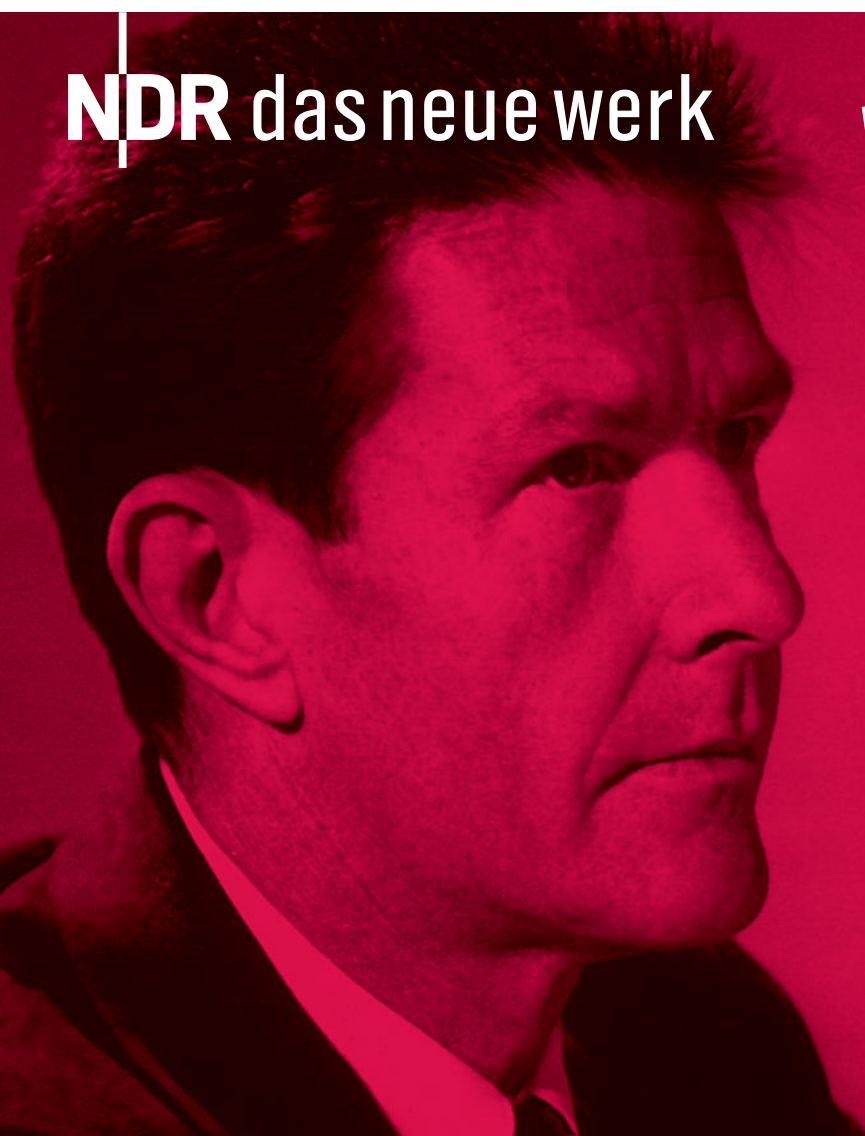


NDR das neue werk



CHAGALL

NDR SINFONIEORCHESTER

99

PETER RUNDEL

23.09.2011

FREITAG, 23.09.2011

KAMPNAGEL, JARRESTRASSE 20

20 UHR | K6

NDR SINFONIEORCHESTER

Dirigent: PETER RUNDEL

Moderation: MARGARETE ZANDER

EDGAR VARÈSE (1883–1965)

Intégrales

für Bläser und Schlagzeug (1925)

JOHN CAGE (1912–1992)

The Seasons

für Orchester (1947)

Prelude I – Winter – Prelude II – Spring – Prelude III –

Summer – Prelude IV – Fall – Finale (Prelude I)

MORTON FELDMAN (1926–1987)

Orchestra

für Orchester (1976)

— Pause —

JAMES TENNEY (1934–2006)

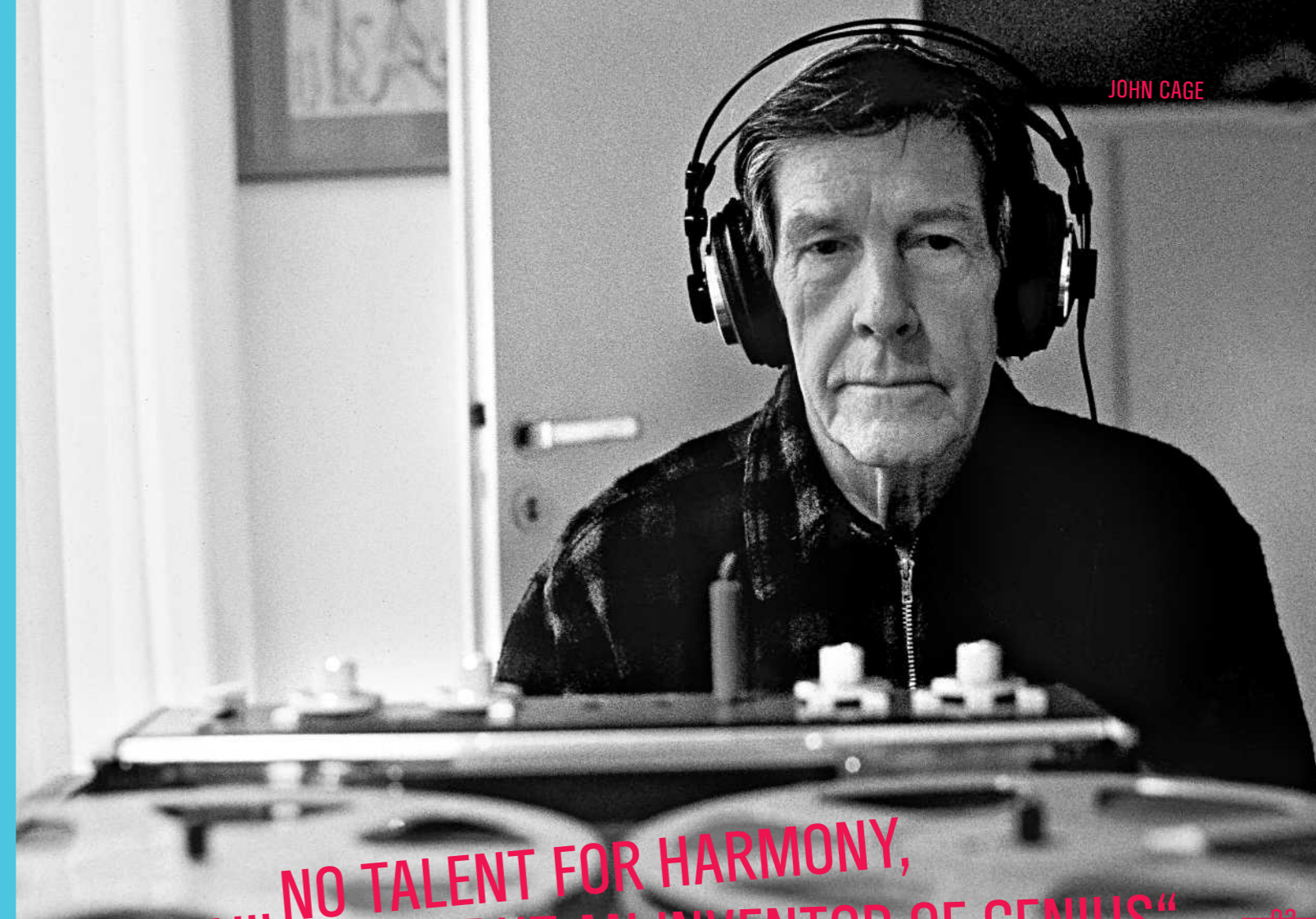
Panacousticon

für Orchester (2005)

JOHN CAGE

But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of „Papiers froisses“ or tearing up paper to make „Papiers déchires?“ Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests für Schlagzeug (1985)

JOHN CAGE



„... NO TALENT FOR HARMONY,
BUT AN INVENTOR OF GENIUS“

Wie viele Pariser Künstler wanderte Edgar Varèse inmitten der Kriegswirren im Jahr 1915 in die USA aus – ohne ein Wort englisch zu sprechen und mit nur 80 Dollar in der Tasche. Hier schrieb er in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, als neoklassizistische Tendenzen bzw. Schönberg und seine „Methode der Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ die musikalische Moderne weitgehend bestimmten, seine revolutionären Hauptwerke, in denen er als Erster mit Hilfe einer „spektralen Analyse“ die innere harmonische Struktur von Klängen erforschte: „Mit zwanzig Jahren habe ich begonnen, den Klang als lebendiges Material zu empfinden, das ohne willkürliche Einschränkung zu formen ist. Von dieser Zeit an dachte ich an die Musik nur als im Raum existierend.“ Diese neuartigen, von Varèse geschaffenen Klangkomplexe, die ungeachtet manches Skandals durch Leopold Stokowski aufgeführt wurden, waren die Ergebnisse präziser Verteilungen von Farben, Lautstärken und Tonhöhen – eine epochale Art des Komponierens, die schließlich auch neue Tonwerkzeuge erforderlich machte: „Wenn neue Instrumente mir erlauben werden, Musik so zu schreiben, wie ich sie konzipiere, wird die Bewegung von Klangmassen, von wechselnden Ebenen deutlich in meinem Werk wahrgenommen werden, da sie den Platz des linearen Kontrapunkts einnehmen wird“, heißt es hierzu in einer Vorlesung, die Varèse 1936 im Mary Austin House in Santa Fe gehalten hat. „Den alten Begriff von Melodie oder melodischem Wechselspiel wird es nicht länger geben. Das ganze Werk wird

eine melodische Totalität sein. Das ganze Werk wird fließen, wie ein Fluss fließt.“

„Intégrales“ von 1925 hat Varèse als eine derartige „räumliche Projektion“ konzipiert und als „die sich verändernde Projektion einer geometrischen Figur auf einer ebenen Fläche“ beschrieben, „wobei sowohl geometrische Figur als auch ebene Fläche, die in ihrer eigenen Geschwindigkeit um sich selbst kreisen, sich im Raum bewegen. [...] Das Stück war als eine Variationsreihe gedacht, in der Veränderungen sich aus leichten Abwandlungen der Form einer Funktion oder der Transposition einer Funktion in eine andere ergaben.“ Tatsächlich wirken die übereinandergeschichteten, blockhaften Bläserakkorde, die in dem Werk von den rhythmischen Impulsen des Schlagwerkensembles überlagert werden, wie Vorläufer jener Klangobjekte, die viel später mit den Mitteln der elektroakustischen Musik erzeugt wurden. Wegweisend ist zudem die Verwendung der Percussioninstrumente, mit denen sich Varèse, wie schon zuvor in „Ionisation“, der Anordnung der nach Tonhöhen hierarchisierten Klänge entzog. Eben jene Instrumente, die meist keine definierten Tonhöhen haben, sondern akustischen Gesetzmäßigkeiten wie Resonanz und Timbre unterworfen sind, ermöglichten es ihm, eine Musik zu schreiben, die in keinerlei Beziehung zum klassisch-romantischen Erbe stand. Dessen ungeachtet war die Premiere von „Intégrales“, die am 1. März 1925 im Rahmen eines Konzertes der „International Composer's Guild“ in der New Yorker

82 KONZERT
CAGE 99

83
CAGE 99

Aeolian Hall vor einem eher konservativen Publikum stattfand, ein so großer Erfolg, dass Stokowski das Stück wiederholte.

29 Jahre nach Varèse wurde in Los Angeles John Cage geboren, dessen Schaffen und Denken einen kaum zu ermessenden Einfluss auf die Musik und Kunst des 20. Jahrhunderts ausgeübt hat. Cage erhielt schon in jungen Jahren Klavierunterricht und studierte ab 1928 für zwei Jahre Literatur. Anschließend ging er nach Europa, wo er mit Hilfe einer Empfehlung bei Lazare Lévy am Pariser Konservatorium Klavierstunden nahm. 1931 kehrte Cage in die USA zurück, wo er bei Richard Buhlig in Los Angeles privat Komposition studierte, was er in New York bei Adolph Weiss, einem der ersten amerikanischen Schüler Arnold Schönbergs, sowie bei Henry Cowell fortsetzte. 1934 nahm ihn dann Arnold Schönberg als Kompositionsstudent an, obwohl Cage den Unterricht nicht bezahlen konnte. Dass es hierzu kam, mag vor allem daran gelegen haben, dass Schönberg das kreative Potential seines neuen Schülers, der bald zu einem der phantasivollsten und einflussreichsten Schöpfer der neuen Musik avancieren sollte, frühzeitig erkannt hatte – nicht umsonst bezeichnete er ihn als „inventor of Genius“, was in bewusster Doppeldeutigkeit sowohl „Erfinder mit Genie“ als auch „Erfinder von Genie“ heißen kann. Tatsächlich ist Cages Einfluss als Ideenlieferant kaum zu überschätzen; dass ihm Schönberg im gleichen Atemzug das Talent für Harmonie abgesprochen hat, war in diesem Zusammenhang offenbar zweitrangig.

Dennoch war es mit Sicherheit kein Zufall, dass Cage, der bereits in dieser Zeit damit begonnen hatte, sein Gegenkonzept zu dem europäischen Harmonieverständnis zu entwickeln (auf dem letztlich auch die Zwölftonmusik beruhte), sich zunächst Rhythmus und Geräusch zuwandte und, angeregt durch Varèses „Ionisation“ für 13 Schlagzeuger, vor allem Werke für Percussionensemble komponierte. Als er im Jahr 1938 sein Studium bei Schönberg beendete, wurde ihm eine Anstellung als Komponist und Begleiter für Bonnie Birds Tanzklasse an der Cornish School in Seattle angeboten. Diese Auseinandersetzung mit dem Tanz wurde für Cage zu einer wichtigen Inspirationsquelle und führte auch zu seiner Erfindung des präparierten Klaviers.

„**The Seasons**“, eine Auftragsarbeit der Ballet Society, komponierte Cage in der Zeit von Januar bis April 1947. Die Uraufführung fand mit der Compagnie von Merce Cunningham am 13. Mai 1947 im Ziegfeld Theatre in New York statt. Das etwa fünfzehnminütige Stück, das Cage dem Impresario Lincoln Kirstein gewidmet hat, gliedert sich in vier, die Jahreszeiten repräsentierende Abschnitte, von denen jeder durch ein Vorspiel eingeleitet wird, wobei das erste Prelude am Ende des Stücks als Finale wiederholt wird. Das Werk, welches der renommierte amerikanische Kritiker Alfred Frankenstein im „San Francisco Chronicle“ als „außergewöhnliche Anordnungen von gekräuselten, klopfenden, spitzen und langgezogenen Klängen, komplexen, zusammenstoßenden Resonanzen und festgefügt Melodien“ bezeichnete, stellt laut Cage, der sich seit den 1940er Jahren intensiv mit der indischen Philosophie und Ästhetik auseinandergesetzt hatte, „den Versuch dar, die traditionelle indische Sichtweise von den Jahreszeiten auszudrücken: Ruhe (Winter), Erneuerung (Frühling), Erhalt (Sommer) und Zerstörung

(Herbst).“ In der Musik spiegeln sich verschiedene Einflüsse der 1930er und 1940er Jahre, etwa Cages Beschäftigung mit den rhythmischen Prinzipien fernöstlicher Musik, die u. a. auf Henry Cowell zurückzuführen ist. Zudem orientierte sich die rhythmische Organisation vornehmlich an Zeitlängen und nicht an der Melodieführung oder an den verwendeten Tonreihen – ein Verfahren, das in nahezu allen zwischen 1939 und 1952 entstandenen Kompositionen Cages greifbar wird. Demgegenüber spielen in dem expressiven Werk Momente wie Aleatorik, Unbestimmtheit und das Komponieren mit Stille, denen in Cages späterem Schaffen eine zentrale Bedeutung zukommt, noch keine Rolle.

Bei „**Crumpling Paper**“ für Percussion handelt es sich um ein 1986 in Straßburg uraufgeführtes Auftragswerk der Hans Arp Gesellschaft, das dem 1966 verstorbenen Maler gewidmet ist. Der vollständige Titel des Stücks stammt aus einem Brief von Greta Ströh, der Leiterin der Arp-Gesellschaft, an Cage und lautet: „But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of ‚Papiers froissés‘ or tearing up paper to make ‚Papiers déchirés?‘ Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests“. In der Musik werden jene Naturgeräusche beschworen, die Hans Arp bei der Schaffung seiner Werke inspirierten und begleiteten. Cages Anweisungen zur Aufführung beschränken sich auf bestimmte Materialien zur Klangerzeugung – Holzklötze, Keramik-tassen, Steine, Plastikrohre –, wobei dem Plätschern und Rauschen von Wasser sowie Geräuschen, die beim Zerreißen und Zerknüllen von Papier entstehen, besondere Bedeutung zukommt. Die Spieler sollen möglichst um das Auditorium herum platziert werden, und zwar nicht zu nah beieinander. Insofern erweist sich das Stück als Raum-Klang-Collage, bei der die drei bis zehn Akteure, die der Komponist fordert, auf einer beliebigen Anzahl von Instrumenten in beliebiger Zeit und nicht festgelegter Dynamik spielen – ganz im Sinne von Cages Philosophie, die Ausführenden frei und eigenverantwortlich handeln zu lassen.

Die musikalische Ausbildung von Morton Feldman fand wie die John Cages jenseits der etablierten akademischen Institutionen statt: Nach erstem unsystematischem Unterricht bei der Pianistin Vera Maurina-Press („sie war mit Skrijabin gut befreundet, und so spielte ich Skrijabin; sie hatte bei Busoni studiert, und so spielte ich Busonis Bach-Bearbeitungen“) begann er 1941 bei Wallingford Riegger („einem der ersten amerikanischen Zwölftonkomponisten“) zu studieren, bevor er beim Berliner Emigranten Stefan Wolpe privaten Unterricht nahm. Ihn nannte Feldman später seinen wichtigsten Lehrer, da er seine „Ideen nie in Frage stellte und nie ein bestimmtes System anpries“. Durch ihn lernte Feldman viele New Yorker Musiker und bildende Künstler kennen, etwa Edgar Varèse, der ihm erlaubte, ihn „mindestens einmal pro Woche zu besuchen“. Varèse zeigte Feldman, „wie man in Amerika ein professioneller Komponist wird“, ohne ein sogenanntes „professionelles Leben zu führen“. Und er bekräftigte den jüngeren Kollegen darin, an keiner akademischen Institution zu studieren, um seinen eigenen Weg zu gehen. Im Januar 1950 lernte Feldman dann auch den vierzehn Jahre älteren John Cage kennen, der zu dieser Zeit bereits eine bekannte New Yorker Künstlerpersönlichkeit war. Mit diesem Tref-

fen begann eine für die Entwicklung der amerikanischen Musik entscheidende Zusammenarbeit: Durch Feldman lernte Cage den Pianisten David Tudor kennen. Feldman selbst kam in Cages Loft – einem Treffpunkt der New Yorker Kunstszene – mit Komponisten wie Earle Brown und Christian Wolff zusammen sowie mit jenen bildenden Künstlern, die auf seine musikalische Entwicklung einen erheblichen Einfluss nahmen (u. a. Jackson Pollock, Robert Rauschenberg und Mark Rothko).

Feldmans musikalische Sprache, in der die Vorstellung einer dramatischen Entwicklung nicht existiert, besteht ausschließlich aus abstrakt wirkenden Klängen, Mustern und Farben, welche in verschiedenen Dichte- und Ausdehnungsgraden entfaltet werden. Für ihn war Musik kein expressives Medium zur Vermittlung bestimmter „Botschaften“; vielmehr widmete er sich dem Eigenleben der Klänge: dem Vorgang ihres Erzeugens, ihrem Verklingen, ihrer Dynamik und ihren Grenzen. Bereits Mitte der 1950er Jahre erfand Feldman eine graphische Notation, die von den Ausführenden eine erhebliche Mitverantwortung bei der Wahl vieler Details verlangt. Parallel zum „abstrakten Expressionismus“ in der bildenden Kunst strebte Feldman hierbei nach einer Entsubjektivierung der Musik – die „abstrakte Erfahrung“ sei in seinen Werken von fundamentaler Bedeutung. Über sein am 18. September 1976 in Glasgow uraufgeführtes Stück „**Orchestra**“ – Elgar Howarth dirigierte das Scottish National Orchestra – schrieb er: „Eine der seltsamen Erscheinungen beim Komponieren, über die ich sehr glücklich bin, ist die beinahe vollkommene Amnesie gleich nach Fertigstellung eines Werkes. Es gibt keines, von dem mir, setzte ich mich hin, auch nur eine Note einfiel [...]. Wie Don Juan, der sich ständig mit neuen Frauen einlässt, weil er eigentlich vor ihnen wegläuft, so kommt auch meine Verstrickung mit dem Komponieren daher: Zugang durch die Flucht davor. Ein Freund pflegte auf langweiligen Partys zu sagen: ‚Wo ist hier der Notausgang?‘ Mit der Kunst ist es nicht anders – eine langweilige Feier – man muss nur wissen, wann es Zeit ist, wegzugehen und etwas zu schreiben wie ... Orchestra.“

Der 1934 in Silver City, New Mexico, geborene James Tenney, den sein ehemaliger Schüler Larry Polansky als den „berühmtesten unbekanntesten Komponisten Amerikas“ bezeichnet hat, gehörte in den USA wie Charles Ives, Edgar Varèse, John Cage, Harry Partch, La Monte Young oder Lou Harrison zu den musikalischen Außenseitern. Dabei leistete Tenney, dessen frühes Schaffen von Schönberg, Webern und Varèse beeinflusst wurde, als Komponist, Pianist und Musiktheoretiker wahrhafte Pionierarbeit – so arbeitete er etwa von 1961 bis 1964 u. a. mit Max Mathews in den Bell Telephone Laboratories in New Jersey, wo er als einer der ersten Komponisten Computerprogramme zur digitalen Klangsynthese entwickelte. Laut seinem ersten Kompositionslehrer Chou Wen-chung, der als Assistent Varèses später viele von dessen Werken neu herausgab, wollte er lernen, „die Musik mit seinen eigenen Begriffen zu ‚entdecken‘ und nicht durch irgendeine Schulausbildung eingeschränkt sein.“ Dennoch absolvierte Tenney eine akademische Ausbildung und studierte an der University of Denver, der New Yorker Juilliard School of Music, am Bennington College in Vermont und an der University of Illinois Klavier bei Eduard Steuermann sowie

Musikwissenschaft und Komposition u. a. bei Carl Ruggles, Lejaren Hiller, Henry Brant und Lionel Nowak. Varèse, mit dem der Komponist erstmals 1956 in New York zusammentraf, übte großen Einfluss auf ihn aus, was sein verstärktes Interesse an der elektronischen Musik zur Folge hatte. Nach seinem Studienabschluss im Jahr 1961 wurde Tenney in New York Mitbegründer und Dirigent des für die Ives-Renaissance maßgeblichen „Tone Roads Ensembles“. Zudem spielte er in den Ensembles von Steve Reich und Philip Glass und arbeitete u. a. mit Carl Ruggles, John Cage, Edgar Varèse und Morton Feldman zusammen. 1970 ging er als Kompositionslehrer an das neu gegründete California Institute of the Arts nach Los Angeles. Weitere Wirkungsstätten Tenneys waren die University of California, Santa Cruz und die York University in Toronto.

Mit „**Panacousticon**“, einem Auftragswerk für die musica viva des Bayerischen Rundfunks, vollendete Tenney 2005 sein letztes großes Orchesterwerk, bevor er ein Jahr später an den Folgen von Lungenkrebs verstarb. Im Zentrum der Komposition steht die Erforschung des Klanges mit all seinen Facetten und Spielarten, wobei Tenney hier das Obertonspektrum eines einzelnen Tones (F) mit seinen konsonanten und dissonanten Anteilen systematisch auskomponierte. „Jeglicher Klang (‚panacousticon‘)“, erläuterte der Komponist die zugrundeliegende Kompositionsidee, „müsste das Explosive, das Sanfte, das Lärmende, das Tonale, das Tiefe, das Hohe einschließen – und auch alles dazwischen. Hier geht es mir vor allem darum, das Konsonanz-Dissonanz-Kontinuum so weit wie möglich in beide Richtungen auszudehnen, wobei ich den Umstand nutze, dass genau dieses Kontinuum der Obertonreihe innewohnt, die in jedem Ton mitschwingt. Die Anregungen für mein Verständnis des Klangs beginnen mit Ives, Schönberg und Satie gleich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und sie bewegen sich weiter über Webern, Varèse und den frühen Cage von etwa 1910 bis 1950, über den späteren Cage, Ligeti, Lucier und andere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“ Zweifellos werden in „Panacousticon“ diese Einflüsse greifbar. Und doch ist das bogenförmig angelegte Orchesterwerk, in dem lang ausgehaltene Einzeltöne durch den Tonraum wandern und sich mitunter als Mehrklänge aufeinander beziehen, ganz Tenneys individueller Tonsprache verpflichtet.

Harald Hodeige



PETER RUNDEL, Dirigent

Peter Rundel wurde 1958 in Friedrichshafen geboren. Er studierte Violine bei Igor Ozim und Romy Shevelov in Köln, Hannover und New York, Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös und erhielt Privatunterricht bei dem Komponisten Jack Brimberg in New York. Von 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern, dem er auch als Dirigent weiter verbunden ist. Seit seinem Dirigier-Debüt 1987 gehört er zu den gefragtesten Dirigenten seiner Generation mit dem Schwerpunkt auf der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Er kann auf eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Recherche, dem Asko Ensemble, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Intercontemporain Paris und der musik-Fabrik Köln zurückblicken. In den vergangenen Spielzeiten war Peter Rundel mehrfach beim **NDR Sinfonieorchester** zu Gast. Außerdem gastiert er regelmäßig beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem DSO und RSB Berlin, dem RSO Stuttgart und dem WDR Sinfonieorchester sowie bei den Rundfunkorchestern des SWR, des hr, des Saarländischen Rundfunks, des ORF Wien und beim Orchestra Nazionale della RAI Torino.

In den vergangenen Jahren übernahm Peter Rundel die musikalische Leitung des Königlich-Philharmonischen Orchesters von Flandern (koordinierter Chefdirigent gemeinsam mit Philippe Herreweghe von 1998 bis 2001), der damals neu gegründeten Kammerakademie Potsdam (1999–2001) und der Wiener Taschenoper (seit 1999). Seit Januar 2005 ist er Musikalischer Leiter des Remix Ensembles in Porto, welches inzwischen große Erfolge bei wichtigen Festivals in ganz Europa feiert. Der Dirigent leitete Opernuraufführungen an der Deutschen Oper Berlin, an der Bayerischen Staatsoper, bei den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen. Dabei arbeitete er mit namhaften Regisseuren wie Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Reinhild Hoffmann, Carlos Padrisa (La Fura dels Baus) und Joachim Schlömer zusammen. Seine Operntätigkeit umfasst sowohl traditionelles Repertoire (u. a. „Die Zauberflöte“ an der Deutschen Oper Berlin und „König Kandaules“, „Hänsel und Gretel“ und „Die

Hochzeit des Figaro“ an der Volksoper Wien) als auch bahnbrechende Produktionen zeitgenössischen Musiktheaters wie Stockhausens „Donnerstag aus LICHT“, „Massacre“ von Wolfgang Mitterer und die Uraufführungen von Emmanuel Nunes' Opern „Das Märchen“ und „La Douce“.

Für seine Aufnahmen mit Musik des 20. Jahrhunderts erhielt Peter Rundel zahlreiche Preise, darunter mehrmals den Preis der deutschen Schallplattenkritik (für „Prometeo“ von Luigi Nono, Ensemble- und Orchesterwerke von Hanspeter Kyburz sowie für Steve Reichs „City Life“). Zuletzt wurde ihm dieser Preis 2008 für eine CD-Einspielung des Klavierkonzerts von Beat Furrer mit dem WDR-Sinfonieorchester und Nicolas Hodges verliehen. Daneben erhielt er den Grand Prix du Disque (für die Einspielung des Gesamtwerks von Jean Barraqué) sowie eine Nominierung für den Grammy Award (für „Surrogate Cities“ von Heiner Goebbels).

Zu den Höhepunkten der vergangenen Saison gehörten Auftritte bei der Ruhr-Triennale sowie Debüts mit der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra beim Festival Musica Nova. Im April 2011 dirigierte Peter Rundel eine monumentale Produktion von Stockhausens „Sonntag aus LICHT“ an der Oper Köln, gefolgt von Aufführungen von Iannis Xenakis' „Oresteia“ mit dem Remix Ensemble bei den Wiener Festwochen sowie Turnages „Blood on the Floor“ an der Opéra Bastille in Paris. Gemeinsam mit dem Remix Ensemble beging er im Oktober 2010 das zehnjährige Bestehen des Ensembles mit einem Konzert an der Casa da Música.

Ihre nächsten Konzerte in der Reihe
NDR das neue werk

HOMMAGE À SOFIA GUBAIDULINA

**NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
SONNTAG, 30.10.2011 | 18 UHR**

NDR CHOR
Dirigent: PHILIPP AHMANN
ELBTONAL PERCUSSION
IVAN MONIGHETTI, Violoncello
ELSBETH MOSER, Bajan
KATHRIN RABUS, Violine
VOLKER JACOBSEN, Viola
CHRISTOPH MARKS, Violoncello

SOFIA GUBAIDULINA

Streichtrio
Silenzio
Fünf Stücke für Bajan, Violine und Violoncello
Sonnengesang
für Violoncello, Kammerchor und Schlagzeug

Herausgegeben vom
Norddeutschen Rundfunk
Programmdirektion Hörfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:
Rolf Beck

Redaktion **NDR das neue werk**:
Dr. Richard Armbruster

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Harald Hodeige
Dr. Richard Armbruster

Textnachweis:
Der Einführungstext von Dr. Harald Hodeige
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:
Susanne Schapowalow | NDR (Umschlag)
akg-images (Seite 3)

Gestaltung:
Klasse 3b
Litho:
Otterbach Medien GmbH & Co.
Druck:
Nehr & Co. GmbH

REINHOLD FRIEDRICH, STOCKHOLM CHAMBER BRASS & NDR BRASS

**ROLF-LIEBERMANN-STUDIO DES NDR
OBERSTRASSE 20**

MITTWOCH, 16.11.2011 | 20 UHR

REINHOLD FRIEDRICH, Trompete & Leitung
STOCKHOLM CHAMBER BRASS
mit Musikern von NDR BRASS

ANDERS HILLBORG
Brass Quintet

SOFIA GUBAIDULINA
Trio
für 3 Trompeten

EINO TAMBERG
Music for Five op. 86

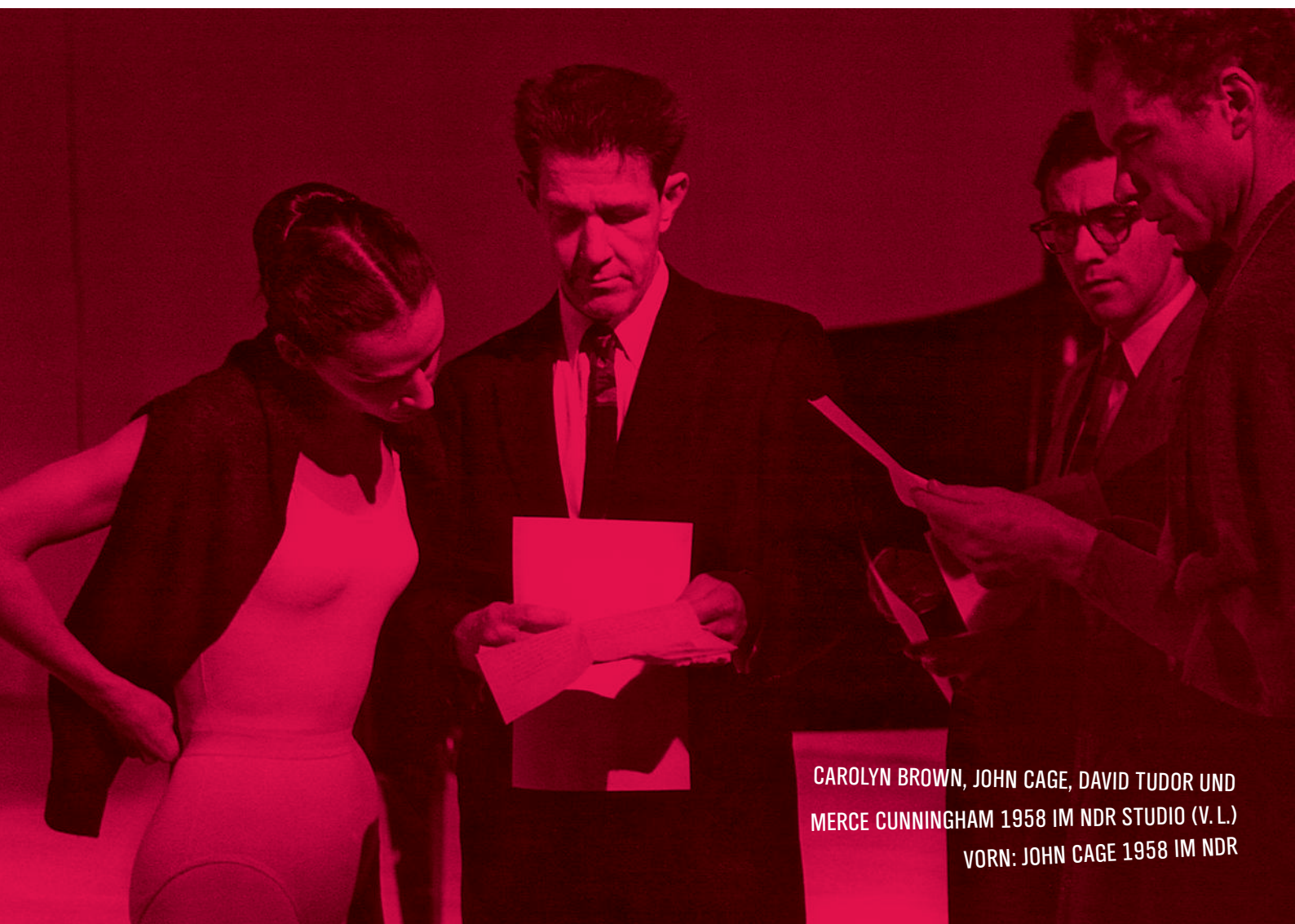
BENJAMIN STAERN
Confrontation
für Solotrompete und Bläserquintett

WITOLD LUTOSŁAWSKI
Mini Overture for Brass Quintet

PER MÄRTENSSON
Neues Werk
(UA)

ASKELL MASSON
Shadows
*Konzert für Solotrompete und
Bläserquintett*

EINOJUHAN RAUTAVAARA
Playgrounds for Angels



CAROLYN BROWN, JOHN CAGE, DAVID TUDOR UND
MERCE CUNNINGHAM 1958 IM NDR STUDIO (V. L.)
VORN: JOHN CAGE 1958 IM NDR