



hr2
kultur

ORF
RADIOKULTURHAUS

»SWR2



zeynep gedizlioğlu

Komm, jetzt, hier, schreibe!

Die Komponistin Zeynep Gedizlioğlu, Musik zwischen An- und Abwesenheit
von Dirk Wieschollek

Dass es in Zeynep Gedizlioğlus Musik um eine ständige Befragung und Neujustierung von Mechanismen und Perspektiven der Wahrnehmung, auch hinsichtlich der Selbstwahrnehmung als Komponistin in Auseinandersetzung mit dem (Klang-) Material geht, verrät häufig schon das Titelvokabular ihrer Stücke: *Hinblick, Sights of Now, Verbinden und Abwenden, Blick des Abwesenden*. Die Antagonismen von An- und Abwesenheit, Sprechen und Schweigen, Gestaltbildung und Auflösung sind ihnen eingeschrieben und werden selbst zum Gegenstand des Komponierens. Den für sie relevanten Produktionsvorgang hat die Komponistin einmal so definiert: „Es ist ein Prozess, und es werden Sachen passieren, die ich mir vorher nicht vorgenommen habe und nicht auf meinem Plan stehen. Und dann muss ich mich fragen, wieso ist das jetzt passiert, was bedeutet das jetzt für mich. Es ist immer ein Hin und Her zwischen Spontaneität und Intellekt.“ Dabei ist die Komponistin bei aller temporären Drastik der Klanggestik vor allem an der Erkundung eines ästhetischen Zwischenraumes interessiert: „Es gibt einen Raum, einen Nullpunkt zwischen dem Überlegten und dem Getriebenen, dem Ausgehaltenen und Abgebrochenen, dem in Vergessenheit Geratenen und wieder in Erscheinung Getretenen... dem Innehalten des Augenblicks.“ Dieses Greifen nach dem Ungreifbaren ist ein zentraler Impuls der Musik Zeynep Gedizlioğlus: Gestalten verfestigen sich, Konturen zeichnen sich ab, oft in unmerklichen Varianten oder Verschiebungen des schon Dagewesenen, und verschwinden wieder. Das heißt aber nun nicht, dass der Hörer mit einer Musik am Rande des Wahrnehmbaren konfrontiert wäre, die mit spirituellem Eifer der Welt abhandenkommen möchte, im Gegenteil:

Es passiert eine ganze Menge in den Stücken der momentan in Berlin lebenden Komponistin aus Izmir. Darin vertraut Gedizlioğlu ungeachtet aller gegenwärtigen Neigung ihrer Generation zur medialen Hybris auf ein zuvorderst instrumentales Klanggeschehen – hören, was kommt.

Aspekte kompositorischer Sprachfindung reflektiert das Ensemblestück **Jetzt – mit meiner linken Hand** (2014) mit ganz unmittelbarer expressiver Unruhe. Die Unvorhersehbarkeit des Kompositionsvorgangs im Wechselspiel von klanglicher Imagination und schriftlicher Fixierung wird im Titel angedeutet: „Das Stück hatte, bevor ich mit der Komposition begann, den Titel *Şimdi*, auf Deutsch ‚jetzt‘. Diese Aussage hat sich während des Kompositionsprozesses in eine Frage verwandelt: Jetzt... Aber wie? Es war wichtig, diese Frage bei jedem Schritt, vor jeder Entscheidung immer wieder neu zu stellen, bis zum letzten Doppelstrich des Stückes frisch zu halten. Jetzt?... Komm, jetzt, hier, schreibe! Jetzt! Wie?... Mit einem Aktionsplan, dann dem Plan-nicht-folgen.“ Im Zentrum der Ensembleskomposition steht zunächst ein Baritonsaxofon, dessen kontinuierlicher Erzählfluss von ostinaten Trommeln und raumgreifenden Liegeklängen der Streicher grundiert wird, als würde man einem imaginären Ritus beiwohnen. Die stark gedämpfte, immer „bisbigliando“ zu spielende Saxofon-Stimme wird durch Triller, Vorschläge und mikrotonale Abweichungen in zirzensischer Weise ornamentalisiert. Das solistische Flüstern wird jedoch zunehmend beunruhigt von schroffen Tutti-Schlägen, die in sich steigende Frequenz und Lautstärke wie Kerben in den melodischen Fluss hineingeschlagen werden. In einem allgemeinen Verdichtungsprozess gerät das Saxofon allmählich aus dem Fokus, bevor das Schlagzeug zunehmend den Raum beherrscht und das Klanggeschehen mit schnell pulsierenden Tonwiederholungen vor sich herreibt, bis es auf langen Fermaten zum Stillstand kommt. Danach ist

die Musik nicht mehr dieselbe: *Plötzlich wie in einem anderen Raum* ist der zweite, deutlich verlangsamte Teil des Stücks (Viertel = 42) überschrieben, dessen Klänge sich „ausgedehnt und ausatmend“ entfalten sollen. Zerbrechliche Klanggesten und dünnhäutige Oberflächen beherrschen das Bild, aber solche Augenblicke der Ruhe sind bei Zeynep Gedizlioğlu nur von kurzer Dauer. In den letzten Takten steigert sich die Klanggestik erneut in eine Unwirtlichkeit hinein, in der am Ende nur noch Violoncello und Kontrabass in seismografischer Expressivität agieren.

Kara / Dunkel
Karanlık / Dunkelheit
Karanlıkta / in der Dunkelheit
Karanlıkta bir ses / eine Stimme in der Dunkelheit
Kapkara karanlıkta / in der dunkelsten Dunkelheit
Kapkara karanlıkta bir ses / eine Stimme in der dunkelsten Dunkelheit
Ses! / Stimme!
Şimdi! / Jetzt!
Yeter! / Genug!
Şimdilik bu kadar yeter! / Jetzt ist es genug!
Dur! / Stop!
Kapkara bir ses / allerdunkelste Stimme
Neden?! / Warum?!
Hayır! / Nein!
Çabuk bırak onu! / Lass es sofort!
Bu karanlıkta bir ses / eine Stimme in dieser Dunkelheit
bu kapkara karanlıkta / in dieser dunkelsten Dunkelheit
Bir ses / Eine Stimme

Eine der wenigen Vokalkompositionen Gedizlioğlu ist *Kelimeler* (Worte) für fünf Stimmen, 2014 beim Festival ECLAT uraufgeführt und 2017 einigen Revisionen unterzogen. Den zugrunde liegenden Text hat die Komponistin selbst entworfen, er kreist in der Konzentration auf wenige Worte um die zentralen Begriffe „Stimme“ und „Dunkelheit“. Das Auftragswerk der Neuen Vocalsolisten Stuttgart kommt einer Motette über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten künstlerischen Sprechens gleich, das, wenn auch nicht Erkenntnis oder Veränderung stiftet, so doch kurzzeitig das Lebens-Dunkel in der ein oder anderen Weise zu beleuchten vermag. Den Akt kompositorischer Selbstbefragung beschrieb die Komponistin wie folgt: „*Kelimeler* ist ein Werk geworden, dessen ‚Identität‘, Substanz und Inhalt es durch den Konflikt mit sich selbst erfindet, definiert, sich davon entfernt und wiederfindet. Wie dieser Konflikt durchgeführt ist, hat mit einer Suche nach den Verhältnissen, Verbindungen und Nicht-Verbindungen zu tun, nach dem Offensichtlichen im Abwesenden und umgekehrt.“ Die „Stimmen“ in „dieser dunkelsten Dunkelheit“ (so der Text) bewegen sich flüsternd, sprechend, laut atmend, als Kopf- oder Bruststimme singend im Kreis, um immer wieder unvermittelt die Richtung zu ändern – ein Wechselbad der Befindlichkeiten zwischen Zweifel („Jetzt ist es genug!“, „Stop!“, „Warum?“) und Trotz („Stimme!“, „Jetzt!“). Rhythmisches Skandieren, ätherische Vokalisieren und melismatische Linien konstituieren glissandierend oder mikrotonal aufgefächert eine zerrissene Dramaturgie aus knappen Versen und impulsiven Ausrufen. Das Ende gibt sich hoffnungsvoll: Dreimal wird das Wort „Ses“ (Stimme) gerufen, unterbrochen von langen Pausenfermaten, das allerletzte Wort lautet nicht „Dur“ (Stop), sondern „Şimdi“ (Jetzt).

„Es gibt einen Raum, einen Riss, einen Abstand zwischen beiden Klangkörpern und dem Klangkörper jedes einzelnen Interpretierenden – deshalb und dadurch

auch eine gewisse Anziehungskraft zwischen jedem einzelnen Interpretierenden und jedem einzelnen Element des Interpretierten, eine Anziehungskraft, die als Bindeglied alles zusammenhält – oder halten soll...“ Was die Komponistin zu den Klang-Beziehungen von *Sights of Now* für zwei Klaviere und Streichquartett (2013–17) erläutert hat, kann für ihr Komponieren ganz allgemein in Anspruch genommen werden, vollzieht sich in dieser ungewöhnlichen Besetzung aber mit geradezu skulpturaler Prägnanz: das untrennbare Wechselspiel von Nähe und Distanz, Agieren und Reagieren distinkter Klanggruppen mit wuchtigen Setzungen und scharfkantiger Gestik. Es vermittelt eine expressive Rhetorik, die nur augenblickshaft wirksam wird und immer auf dem Sprung in eine andere Klang-Befindlichkeit ist: „Zersplittern, durcheinanderbringen, sammeln, aufbauen, durcheinander bringen, wieder aufbauen, wieder sammeln... Verknüpfen, unvereinbar lassen. Vergessen, wiederfinden, vergessen, etwas anderes finden, immer weiter.“ Ansichten des Augenblicks. Das Stück beginnt mit ätherischen Flächen der Streicher, aus denen expressive Aufwärtsbewegungen der Stimmen erwachsen, die in markigen Tremoli der Klaviere ihren Abschluss finden. Letztere agieren dabei zunächst wie ein Körper und schlagen mit steigender Frequenz schroffe Cluster und kantige Tremoli in die gestische Aufgewühltheit des Streicherapparats hinein. Während die Streicher sich plötzlich zu schnell pulsierenden Repetitionsfeldern verbinden, trennt sich allmählich die Gestik der beiden Klaviere und äußert sich abwechselnd in splitterhaften, weit auseinandergerissenen Figurationen oder rasenden Tonrepetitionen, die oft wie Echos der Streicherbewegungen erscheinen. Der Kontrast von markant perkussiven Einzeltonpulsationen, blitzartigen Akkorden und melodischen Einsprengseln (angestoßen von einem Solo des Violoncellos) bestimmt den weiteren Verlauf in wechselnder satztechnischer Dichte und permanenter Beunruhigung der Dynamik. Schließlich werden die polyrhythmisch

impulsiven und hochenergetischen Klangprozesse zunehmend von Generalpausen zerrissen und brechen am Ende derart unvermittelt ab, als hätte jemand ungefragt den Stecker herausgezogen.

Ein noch größeres Gewicht erhalten die Spannungen diverser Klangkörper im komplexen Apparat von *Verbinden und Abwenden* für Ensemble und Orchester (2016), der den althergebrachten Dualismus von Individuum und Kollektiv vielfach verkompliziert. Kein einzelner Solist, der dort in Bezug zum Orchester gesetzt wird, vielmehr ein ganzes Ensemble, das aber zumeist nicht als einheitlicher Klangkörper agiert, sondern seine Musiker*innen solistisch mitten ins Orchester platziert. Dabei sind die Spieler*innen so verteilt, dass sie „wie ein Fremdkörper“ innerhalb nicht verwandter Instrumentenfamilien sitzen (z.B. ist die Bassklarinete in den 1. Violinen, die Ensemble-Violine hinter der Orchester-Tuba zu finden) und mittels dezenter Verstärkung aus dem Orchesterklang herausgehoben werden. „Die Vorstellung von einer Gruppe – in diesem Fall bestehend aus 14 Individuen –, die dem großen Apparat Orchester gegenübersteht, bringt für mich in erster Linie etwas Politisches mit sich; und gleichzeitig den Impuls, die permanente Eindeutigkeit einer bestimmten Rollenverteilung, eines bestimmten Verhältnisses zwischen den zwei Klangkörpern ‚Ensemble‘ und ‚Orchester‘, die entstehen könnte, abzulehnen.“ Ungeachtet der Negation festgefügtter musikalischer Rollen deutet sich der dramatische Habitus des Stücks bereits mit der Unterzeile „in drei Akten“ an, entsprechend reich an burlesken Momenten ist die vielschichtige Interaktion der diversen Klangkörper. Ausgehend von dem gemeinsamen Versuch einer melodischen Aussage findet das Stück nach polyrhythmischen Tumulten in schrägen, homophonen Laut-Skandierungen der Orchestermusiker seinen Kulminationspunkt, als wolle ein aus den Fugen geratenes Kollektiv in einen Zustand hilfloser

Ordnung zurückfinden. Zugleich verweisen die Lautäußerungen auch auf den Vorgang des Vergewisserns im Akt des Komponierens: „An einem Punkt wurde mir klar, dass ich meine eigene Interpretation von dem, was ich komponiert hatte, vom ganzen Orchester ‚singen‘ lassen wollte.“ Im letzten „Akt“ dringen dann die 14 Solisten schließlich wie ein (Fremd-)Körper mit lauten Attacken und schrillen Schreien in die irisierende Mikropolyphonie des Orchesters ein, das am Ende sprachlos zurückbleibt.

Auch **Blick des Abwesenden** für Klavier und Orchester (2018) widmet sich der Spannung von An- und Abwesenheit in der für Gedizliöglü bezeichnend selbst-reflexiven Konfrontation mit den „Un- und Verbindlichkeiten“ des musikalischen Materials und greift eine Problematik auf, die bereits *Notes from the Silent One* (2015) prägte: „Dass ‚the Silent One‘ gleichzeitig auch ich bin, dass ich damit auch mein eigenes, reflektiertes Schweigen, meine Abwesenheit beim Erklängen der Musik meine, darüber denke ich beim aktuellen Stück komponierend nach.“ Dieser „Blick des Abwesenden“ zeigt sich in einer Anwesenheit des Klingenden, die von der äußeren Anlage her wie ein großdimensioniertes Klavierkonzert daherkommt. Eine wichtige Rolle darin spielt neben dem Soloklavier ein üppig ausgestatteter Schlagzeugpart für zwei Spieler, der insbesondere klangfarblich das Klavier ergänzt. Zunächst hält sich die Solistin noch stark zurück und beschränkt sich auf zögerliche, oft einstimmige Melodiebewegungen, fragmentarische Akkorde oder Einzeltöne, die von statischen Streicherflächen (zumeist aus den Tönen der Klavierstimme gebildet) grundiert werden. Eine deutliche Zäsur markiert den Beginn des zweiten Abschnitts, der das Klavier deutlicher in den Vordergrund rückt, den Gestus unsicherer Suche jedoch beibehält. „Im Bewusstsein eigener Einsamkeit“ ist eine zentrale Solo-Passage des Klaviers über-

schrieben, die eingerahmt von zwei Generalpausen ein paar zaghafte „dolce“-Halbtöne präsentiert, als wäre die Pianistin plötzlich ganz isoliert und ungeschützt konfrontiert mit ihrem eigenen Tun. Dennoch steigert sich das Klavier wenig später in einen Zustand virtuoser Raserei hinein, der in brachialen Cluster-Wellen seinen ekstatischen Höhepunkt findet, flankiert von krachenden Donnerblechschlägen im Schlagzeug. Schließlich überrascht eine lyrische Melodie im Englischhorn, in die jedoch bald wieder ein derber Klaviercluster hineinschlägt, der ein erneutes Wechselspiel von expressiver Unwirtlichkeit (mit heftigen Eruptionen und hämmernden Tonrepetitionen) und klanglicher Introversion in Gang setzt. Dann verlöscht die Musik „fern“ und „verschleiert“ auf ätherischen Liegeklängen in die Unhörbarkeit. Und die Komponistin? War die Komponistin während dieser so ereignisreichen 20 Minuten nun anwesend oder nicht? Dass Musik als flüchtigste aller Künste im Moment des Erklängens schon wieder zu Vergangenheit wird, ist ein zur Genüge beschworener Allgemeinplatz. Was aber, wenn komponierte Musik im Moment der Fixierung subjektiver Anwesenheit den Blick einer Abwesenden bereits mitdenkt? In diesem Sinne sind die Stücke von Zeynep Gedizliöglü vielleicht besonders eindringliche Verkörperungen eines Klingenden im „Konflikt mit sich selbst“, der im Moment der Aufführung offen zutage tritt, um dann ein Eigenleben zu führen, jenseits des letzten Doppelstrichs der Komponistin ...

Biografie

Zeynep Gedizlioğlu, geboren 1977 in Izmir/Türkei, studierte Komposition bei Cengiz Tanç in Istanbul, Theo Brandmüller in Saarbrücken, Ivan Fedele in Straßburg und Wolfgang Rihm in Karlsruhe sowie ebenda Musiktheorie bei Michael Reudenbach. Lehrtätigkeiten führten sie unter anderen an die Mimar Sinan Üniversitesi Istanbul und als Dozentin für Kompositionsmeisterkurse an die Bilkent-Universität Ankara, an die Hochschule für Musik Karlsruhe und zur Werkstatt junger Komponisten – Musik21 Niedersachsen in Hannover. Ihre Kompositionen wurden bei internationalen Festivals aufgeführt, darunter ECLAT Stuttgart, Wien Modern, MaerzMusik – Festival für Zeitfragen, Salzburger Festspiele, Wittener Tage für neue Kammermusik, G((o))ng Tomorrow Festival in Kopenhagen und SoundState Festival in London. Dabei arbeitete sie mit renommierten Ensembles wie dem hr-Sinfonieorchester, dem Radio-Symphonieorchester Wien, dem Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra, dem SWR Symphonieorchester, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Modern, dem ensemble recherche, dem Ensemble 2e2m, den Neuen Vokalisten Stuttgart, dem Quatuor Diotima, dem Aleph Gitarrenquartett und dem Arditti Quartet zusammen. Für ihre Arbeit wurde sie mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Komponisten-Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung (2012), dem „Composer of the Year“ Preis des 5. Donizetti Classical Music Awards in Istanbul (2014) und dem Heidelberger Künstlerinnenpreis (2018). Zuletzt erhielt Zeynep Gedizlioğlu den Kunstpreis Berlin 2019 in der Sparte Musik.

www.zeynepgedizlioglu.com

Come, now, here, write!

Zeynep Gedizlioğlu: music between presence and absence

by Dirk Wiescholke

Zeynep Gedizlioğlu's music is constantly concerned with interrogating and readjusting the mechanisms and perspectives of perception, including the way she perceives herself as a composer in her handling of the (sonic) material. This is already apparent in the wording she chooses for many titles of her pieces: *Hinblick* (Regard), *Sights of Now*, *Verbinden und Abwenden* (Connect and reject), *Blick des Abwesenden* (View of the absent one). The antitheses between presence and absence, speaking and silence, creating and disintegrating, are engrained in these titles and become themselves the objects of creativity. Here is how she once defined the mode of production relevant to her own work: "It's a process. Things happen that I hadn't intended beforehand, and which aren't part of my plan. Then I have to ask myself why it's happening now, what it means for me now. It's a constant to and fro between spontaneity and intellect." And yet, for all her occasional gestural excesses, she is primarily interested in exploring an intermediate aesthetic space: "There exists a space, a 'square one', between things that are determined and things that are driven, things sustained and things terminated, things forgotten and things brought back ... the lingering of the instant." Reaching out for the ineffable is a central motivating force in Gedizlioğlu's music: shapes solidify, contours emerge, often in imperceptible variants or shifts among things already heard, only to vanish once again. This is not to say that the listener is confronted with music verging on the imperceptible, music that seeks with spiritual zeal to become lost to the world. On the contrary, a great deal happens in the music of this currently Berlin-based composer from Izmir. And notwithstanding

ing her generation's current hubristic fondness for electronics, she places her trust in sound events produced for the most part with acoustic instruments, listening for what comes next.

Some aspects of her search for a compositional idiom are reflected with visceral expressive turbulence in her ensemble piece *Jetzt – mit meiner linken Hand* (Now – with my left hand, 2014). The unpredictability of the creative process – the interplay between sonic imagination and notational codification – is suggested in the very title: “Before I started composing it, the piece had the title *Şimdi*, the Turkish word for ‘now’. During the compositional process this pronouncement was transformed into a question: ‘Now ... but how?’ It was important to pose this question anew at every step, before every decision, over and over again, and to keep it fresh until the piece’s final barline. Now? ... Come, now, here, write! Now! How? ... With a plan of action, then ignoring the plan.” At the heart of this piece is, initially, a baritone saxophone whose unbroken narrative flow is grounded by ostinato drums and expansive sustained sonorities in the strings – as if one were attending an imaginary ritual. The heavily muted saxophone part, played *bisbigliando* throughout, is ornamented with trills, appoggiaturas and microtonal inflections like a musical circus act. But the solo whisperings are increasingly disturbed by abrupt tutti hammerblows gouged into the melodic flow with growing frequency and volume. In a general process of compression, the saxophone gradually falls out of focus, after which the space is increasingly dominated by the percussion, driving the sonic events before it with rapidly pulsating repeated notes until the music reaches a standstill on long fermatas. The music that then follows is no longer the same: the second, much slower section of the piece (quarter-note = 42) is headed *Suddenly, as if in a different space*, and its sounds

are meant to “dilate and exhale”. Fragile gestures and thin surfaces now prevail. But such moments of repose are short-lived in Gedizlioğlu’s music. In the final bars the gestures again escalate into an inhospitable region in which, at the end, only the cello and the double bass interact with seismographic expressivity.

One of Gedizlioğlu’s few vocal compositions is *Kelimeler* (Words) for five voices, premiered at the ECLAT Festival in 2014 and subjected to light revision in 2017. The underlying text, written by the composer herself, focuses in a few words on the key concepts of ‘voice’ and ‘darkness’. Commissioned by the Neue Vocalsolisten Stuttgart, the piece resembles a motet on the possibilities and impossibilities of artistic speech, which, even if it cannot bring about insight or change, is at least capable of illuminating the darkness of life in one way or another for a brief span of time. Gedizlioğlu describes this act of compositional self-interrogation as follows: “*Kelimeler* became a work that invents, defines, dismisses and rediscovers its ‘identity’, substance and contents through conflict with itself. The way this conflict is carried out has to do with a search for relations, connections and disconnections, for things conspicuous in their absence, and vice versa.” The “voices” in this “darkest of darknesses” (to quote the text) move in a circle, whispering, speaking, breathing heavily, or sung with head or chest voice, only to suddenly change direction over and over again – a roller-coaster ride of feelings ranging from despair (“Now it’s enough!”, “Stop!”, “Why?”) to defiance (“Voice!”, “Now!”). Rhythmic declamation, ethereal vocalises and linear melismas unite to create a fractured drama of terse poetry and impulsive outbursts, whether in glissandos or microtonal inflections. The ending strikes a note of hope: the word *Ses* (voice) is called out three times, separated by long silences, and the final word is not *Dur* (stop) but *Şimdi* (now).

Regarding the sonic relations in *Sights of Now*, for two pianos and string quartet (2013, revised 2017), Gedizlioğlu offered the following explanation: “There’s a space, a fissure, a gap between two ensembles and the resonating body of each individual performer. It conditions and generates a certain magnetic attraction between each of the performers and each element performed, a magnetic attraction that holds, or is intended to hold, everything together as a binding force.” The same explanation might be said to apply to her creative output as a whole. In this unusual instrumental format it takes shape with almost sculptural concision in an indivisible interplay of distance and proximity, action and reaction, among distinct sonic groups with powerful accents and jagged gestures. It conveys an expressive rhetoric that only takes effect in the given moment and is always poised to enter a different sonic state: “Shatter, disrupt, collect, build, disrupt, rebuild, recollect ... Join together, leave unreconciled. Forget, rediscover, find something else, over and over again.” Views of an instant. The piece opens with ethereal sheets of sound from the strings. They give rise to expressive ascents in the parts, ending in striking tremolandos from the pianos. The latter function initially like a body, hammering surly clusters and angular tremolandos with growing frequency into the gestural perturbation of the strings. While the strings suddenly congeal into rapidly pulsating fields of repeated notes, the gestures from the two pianos gradually split apart and alternately take shape in splintered, widely dispersed figurations or madcap repeated notes that often seem to echo the string patterns. The contrast between strikingly percussive single-note repetitions, flashing chords and snippets of melody (activated by a cello solo) governs the further course of the music in changing textural density and unbroken dynamic turbulence. Finally the impulsive, polyrhythmic, highly energised sound processes are increasingly rent

asunder by general pauses. At the end they suddenly break off as if someone had unexpectedly pulled the plug.

The tensions between diverse ensembles are made even greater in the complex apparatus of *Verbinden und Abwenden* (Connect and reject, 2016), which complicates the age-old dualism of individual and collective in many different ways. Here it is not a single soloist who is pitted against the orchestra, but an entire ensemble. However, rather than acting conventionally as a unified body, the ensemble is spread amidst the orchestra as soloists. In this way the musicians find themselves seated in unrelated instrumental families “like foreign objects” (for example, the bass clarinet appears among the first violins, the ensemble violin behind the orchestral tuba) and stand out from the orchestral sound with the help of judicious amplification. “To me there’s something inherently political about the image of a group – in this case 14 individuals – standing opposed to a large orchestral apparatus. At the same time it prompts me to reject the unchanging certainty of a set role assignment, a set relation that may arise between the two resonating bodies, one called ‘ensemble’ and the other ‘orchestra.’” Despite her rejection of set musical roles, the piece’s subtitle “in three acts” already suggests a dramatic ethos, and the multi-layered interaction of the various bodies of instrumentalists is correspondingly rich in burlesque elements. Proceeding from a joint effort toward a melodic pronouncement, the piece culminates, after tumultuous polyrhythms, in eerie homophonic phonetic chants from the orchestral musicians, as if a mad collective were seeking to find its way back to a hapless state of order. At the same time the phonetic utterances also point to the process of self-reassurance in the act of composition itself: “At one point it became clear to me that I wanted to have the entire orchestra ‘sing’ my own interpretation of

what I had composed.” In the final ‘act’ the 14 soloists ultimately invade the iridescent micro-polyphony of the orchestra like foreign objects with loud attacks and piercing screams. At the end the orchestra is left behind, speechless.

Blick des Abwesenden (View of the absent one), for piano and orchestra (2018), is likewise devoted to the tension between presence and absence, namely, in Gedizlioğlu’s characteristic self-reflexive confrontation with the “binding and non-binding imperatives” of the musical material. It thereby takes up a set of problems already addressed in *Notes from the Silent One* (2015): “What I think about when composing my current piece is that the ‘silent one’ happens to be me, that I also mean my own reflected silence, my absence while the music is being played.” This “view of the absent one” is revealed in a presence of what we hear, which, in its external design, resembles a large-scale piano concerto. Besides the solo piano, an important role is also given to a richly equipped percussion part for two players, augmenting the piano especially in its range of colours. At first the soloist exercises great restraint, being limited to tentative, often monophonic melodies, fragmentary chords or isolated notes against a backdrop of static string sonorities (usually fashioned from the pitches of the piano part). A clear caesura marks the onset of the second section, which places the piano more clearly in the foreground while retaining the mood of hesitant searching. A central passage for solo piano, headed “in awareness of its own solitude”, presents a few timid *dolce* semitones framed by two general pauses, as if suddenly the pianist were completely isolated and at the mercy of his or her own actions. Yet a short while later the piano rises to a state of virtuosic frenzy, ecstatically culminating in waves of pounding clusters flanked by crashing thuds on thunder sheets in the percussion. Finally we are surprised by a lyrical melody from the cor anglais, in which, however, a

grim piano cluster soon reappears, setting in motion a renewed interplay between inhospitable expressivity (with violent eruptions and pounding repeated notes) and introverted timbres. Then the music fades away to inaudibility on ethereal sustained sonorities, “distant” and “veiled”. And the composer? Was she present or not during these eventful 20 minutes? That music is the most evanescent of all the arts, being relegated to the past the moment it sounds, is a platitude heard often enough. But what if composed music already captures the view of an absent one the moment its subjective presence is consigned to paper? In this sense, Zeynep Gedizlioğlu’s pieces are perhaps especially urgent incarnations of a resonating body “in conflict with itself”, one that becomes manifest in the moment of performance, thereupon to lead a life of its own, beyond the composer’s final barline ...

Biography

Born in Izmir/Turkey, in 1977, Zeynep Gedizlioğlu studied composition with Cengiz Tanç (Istanbul), Theo Brandmüller (Saarbrücken), Ivan Fedele (Strasbourg) and Wolfgang Rihm (Karlsruhe) as well as music theory with Michael Reudenbach (Karlsruhe). Her teaching activities have taken her *inter alia* to Mimar Sinan Fine Arts University Istanbul, Bilkent University in Ankara (as head of master classes in composition), University of Music Karlsruhe and the Musik21 Young Composers Workshop in Hanover. Her music has been performed at leading international festivals such as ECLAT (Stuttgart), Wien Modern, MaerzMusik, the Salzburg Festival, the Wittener Tage für neue Kammermusik, the G((o))ng Tomorrow Festival (Copenhagen) and the SoundState Festival (London), where she has worked with ensembles of the stature of the hr SO, the Vienna RSO, the Borusan Istanbul PO, the SWR SO, Klangforum Wien, Ensemble Modern, ensemble recherche, Ensemble 2e2m, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Quatuor Diotima, Aleph Gitarrenquartett and the Arditti Quartet. Among the awards and distinctions she has received for her work are the Composers' Prize of the Ernst von Siemens Music Foundation (2012), 'Composer of the Year' from the Fifth Donizetti Classical Music Awards in Istanbul (2014), the Heidelberg Women Artists Prize (2018) and, most recently, the Berlin Art Prize in the category 'music' (2019).

www.zeynepgedizlioglu.com

Allez viens, maintenant, ici, écris !

La compositrice Zeynep Gedizlioğlu : une musique entre présence et absence
par Dirk Wieschollek

Dans la musique de Zeynep Gedizlioğlu, impossible d'échapper au questionnement et au réajustement permanents de mécanismes et de perspectives de perception, y compris de la perception d'elle-même en tant que compositrice dans son rapport au matériau (sonore) ; et bien souvent, les termes choisis pour les titres de ses morceaux nous le révèlent déjà : *Hinblick* (Regard), *Sights of Now* (Points de vue instantanés), *Verbinden und Abwenden* (Relier et détourner), *Blick des Abwesenden* (Regard de l'absent). Les antagonismes de la présence et de l'absence, de la parole et du silence, de la formation et de la dissolution des formes y sont inscrits et deviennent eux-mêmes l'objet de la composition. Gedizlioğlu a défini sa démarche de production personnelle ainsi : « C'est un processus, et il se produira des choses que je n'avais pas prévu de faire auparavant et qui ne sont pas programmées. Je dois alors me demander pourquoi c'est arrivé maintenant, et ce que cela signifie pour moi. C'est toujours un va-et-vient entre spontanéité et cérébralité. » Malgré toute la radicalité temporaire de la gestuelle sonore, la compositrice s'applique avant tout à explorer un interstice esthétique : « Il y a un espace, un point zéro entre la réflexion et l'acte, le tenu et l'interrompu, ce qui est oublié et ce qui resurgit... la pause de l'instant. » Cette façon de saisir l'insaisissable est une impulsion centrale de la musique de Zeynep Gedizlioğlu : des formes se solidifient, des contours se dessinent, souvent sous forme de variations ou de décalages imperceptibles de ce qui était déjà, puis disparaissent à nouveau. Cela ne signifie pas pour autant que l'auditeur est confronté à une musique située à la limite du perceptible et qui tendrait à disparaître du monde dans une vague de zèle spiri-

tuel, bien au contraire : il se passe beaucoup de choses dans les pièces musicales de la compositrice venue d'Izmir et qui vit aujourd'hui à Berlin. À l'écart de la tendance actuelle de sa génération à la fatuité médiatique, Gedizlioğlu fait d'abord et avant tout confiance à l'événement phonique instrumental – pour entendre ce qui vient.

Le morceau pour ensemble *Jetzt – mit meiner linken Hand* (Maintenant – avec ma main gauche, 2014), se penche sur la recherche d'un langage de composition avec une agitation expressive immédiate. Le côté imprévisible du processus de composition, pris dans l'interaction entre l'imagination sonore et l'écriture fixée, est évoqué dans le titre : « Avant que je commence à composer, le morceau portait le titre *Şimdi*, en français, « maintenant ». Au cours du processus de composition, cette affirmation s'est transformée en question : Maintenant... Mais comment ? Il était important de poser cette question à chaque étape, avant chaque décision, et de lui garder sa fraîcheur jusqu'à la double barre de fin. Maintenant ?... Allez viens, maintenant, ici, écris ! Maintenant ! Mais comment ?... D'abord avec un plan d'action, puis, sans suivre ce plan ». Au centre de cette composition pour ensemble, il y a tout d'abord un saxophone baryton, dont le flux narratif constant repose sur des roulements de tambours en ostinato et les amples sonorités de bourdon des cordes, comme si l'on assistait à un rite imaginaire. La voix fortement assourdie du saxophone, qui doit toujours être jouée en *bisbigliando* (murmurant), est ornée de trilles, d'appoggiatures et d'écarts microtonaux aux accents circassiens. Cependant le chuchotement du soliste est de plus en plus perturbé par de rudes battements en *tutti*, tailladés dans le flux mélodique comme des encoches en augmentant continuellement la fréquence et le volume. Dans un processus général de densification, l'attention se détourne progressivement du saxophone et

se reporte vers les percussions, qui occupent davantage l'espace et aiguillonnent l'évènement phonique avec des répétitions de notes rapides et pulsantes, avant de s'arrêter sur de longs points d'orgue. Après cela, la musique n'est plus la même. *Plötzlich wie in einem anderen Raum* (Soudain, comme dans une autre pièce) ; c'est ainsi qu'est annotée la deuxième partie du morceau, nettement ralentie (noire = 42), dont les sonorités doivent se déployer de manière « dilatée et expirante ». Des moments sonores fragiles et des surfaces hypersensibles dominent l'image, mais de tels moments de calme ne sont que de courte durée chez Zeynep Gedizlioğlu. Dans les dernières mesures, la gestique musicale s'amplifie à nouveau dans une âcreté qui, pour finir, laisse seuls le violoncelle et la contrebasse jouer avec une expressivité sismographique.

L'une des rares compositions vocales de Gedizlioğlu, *Kelimeler* (Mots) pour cinq voix, a été présentée pour la première fois au festival ECLAT en 2014 et révisée en 2017. La compositrice a écrit elle-même le texte sur lequel repose le morceau ; en se concentrant sur quelques mots, il gravite autour des notions centrales de la « voix » et de « l'obscurité ». L'œuvre commandée par l'ensemble Neue Vocalsolisten Stuttgart ressemble à un motet consacré au thème des possibilités et impossibilités de la parole artistique, qui, bien qu'elle ne crée ni connaissance ni changement, est toutefois à même d'éclairer brièvement l'obscurité de la vie d'une manière ou d'une autre. Gedizlioğlu décrit ainsi l'auto-questionnement dans l'acte de la composition : « *Kelimeler* est devenue une œuvre qui invente, définit, puis s'éloigne, avant de retrouver son « identité », sa substance et son contenu en entrant en conflit avec elle-même. La manière dont ce conflit se déroule est en rapport avec la quête de relations, de liens et de leur absence, elle a quelque chose à voir avec la recherche du manifeste dans l'absent, et vice versa ».

Les «voix» dans «cette obscurité des plus obscures» (comme le dit le texte) se déplacent en chuchotant, en parlant, respirant bruyamment, chantant en cercle, en voix de tête ou de poitrine, pour changer brusquement de direction, encore et encore – une véritable douche écossaise qui fait passer du doute («Maintenant ça suffit!», «Stop!», «Pourquoi?») à la bravade («Voix!» «Maintenant!»). Accentuation rythmique, vocalises éthérées et lignes mélismatiques constituent une dramaturgie déchiquetée en *glissandi* ou déploiements microtonaux de vers courts et d'exclamations impulsives. La fin se présente pleine d'espoir : on entend crier trois fois le mot *Ses* (voix), interrompu par de longues pauses en point d'orgue, et le tout dernier mot n'est pas *Dur* (stop), mais *Şimdi* (maintenant).

«Il y a un espace, une fissure, un écart entre les deux corps sonores et le corps de résonnance de chacun des interprètes – c'est pour cela qu'il y a aussi une certaine attraction entre chacun des interprètes et chacun des éléments interprétés, une force d'attraction qui fait que tout se tient – ou devrait se tenir...» Ce que la compositrice a expliqué au sujet des relations acoustiques de *Sights of Now*, pour deux pianos et quatuor à cordes (2013–17), peut être appliqué à l'ensemble de sa composition, mais s'accomplit ici, dans cette formation inhabituelle, avec une concision presque sculpturale : une alternance indivisible de proximité et de distance, d'action et de réaction de groupes phoniques distincts, avec des accentuations massives et une gestique aiguisée. Cela transmet une rhétorique expressive qui ne prend effet que par moments et se trouve toujours sur le point de passer à un état sonore différent : «voler en éclats, déranger, rassembler, construire, déranger, reconstruire, rassembler à nouveau... Lier, laisser inconciliable. Oublier, retrouver, oublier, trouver autre chose, encore et encore.» Points de vue instantanés. Le morceau commence par des plagues éthérées d'instruments à cordes, d'où émergent des

mouvements ascendants expressifs qui s'achèvent par l'intervention de trémolos énergiques des pianos. Ces derniers agissent tout d'abord comme un corps, et frappent, avec une fréquence croissante, des clusters rugueux et des trémolos acérés dans les gestes déchaînés du quatuor. Tandis que les cordes se rejoignent soudain pour créer des champs de répétitions rapides et pulsées, le langage des deux pianos se détache peu à peu et s'exprime alternativement dans des figures éclatées et largement dispersées ou des répétitions de sons déchaînés, qui apparaissent souvent comme les échos des mouvements des cordes. Le contraste entre les pulsations isolées percussives et détachées, les accords fulgurants et les éclats mélodiques (lancés par un solo de violoncelle) détermine la suite, dans une alternance de technique de composition dense et de perturbation permanente de la dynamique. Pour conclure, les sonorités polyrythmiques impulsives et extrêmement énergiques sont de plus en plus décomposées par des silences et finissent par s'interrompre brusquement, comme si quelqu'un avait clandestinement débranché la prise.

Les tensions entre différents corps de résonnance sont encore plus présentes dans l'appareil complexe que constitue le morceau *Verbinden und Abwenden* (Relier et détourner, 2016), qui complique à l'extrême le dualisme traditionnel de l'individuel et du collectif. Il ne s'agit pas d'un seul soliste placé à tel endroit par rapport à l'orchestre, mais de tout un ensemble, qui cependant n'agit généralement pas comme un corps sonore uniforme, mais qui place ses musiciens au milieu de l'orchestre en position de soliste. Musiciennes et musiciens sont répartis de telle sorte qu'ils sont assis «comme un corps étranger» au milieu d'une famille instrumentale sans rapport avec la leur (la clarinette basse se trouve par exemple parmi les premiers violons, le violon de l'ensemble derrière le tuba d'orchestre) et se

détachent du son orchestral grâce à une amplification discrète. « Pour moi, l'idée d'un groupe – composé ici de 14 individus – placé face au grand appareil de l'orchestre transmet en premier lieu un message politique ; et en même temps, elle donne l'impulsion de rejeter l'évidence permanente qui pourrait émerger : celle d'une répartition des rôles déterminée, d'un rapport déterminé entre les deux corps de résonance « ensemble » et « orchestre ». » Indépendamment de la négation de rôles musicaux figés, l'habitus dramatique du morceau est déjà évoqué par le sous-titre « en trois actes » ; en conséquence, l'interaction à plusieurs niveaux des différents corps phoniques est riche en moments burlesques. Partant de l'expérience commune de la phrase mélodique, la pièce musicale atteint son point culminant après des émeutes polyrythmiques de sons excentriques et homophoniques scandés par les musiciens de l'orchestre, comme si un collectif sorti de ses gonds souhaitait recouvrer un état d'équilibre désarmé. En même temps, les propos sonores font aussi référence au processus de vérification dans l'acte de la composition : « À un moment donné, il m'est apparu clairement que je voulais que tout l'orchestre 'chante' ma propre interprétation de ce que j'avais composé ». Dans le dernier « acte », les 14 solistes pénètrent enfin comme un corps (étranger), avec des attaques tonitruantes et des cris stridents, dans la micropolyphonie iridescente de l'orchestre, qui à la fin reste en retrait, sans voix.

Blick des Abwesenden (Regard de l'absent), pour piano et orchestre (2018), se consacre également à la tension entre présence et absence dans la confrontation réflexive avec la « fiabilité et la non-fiabilité » du matériel musical. Cette démarche caractéristique du travail de Gedizlioglu reprend en cela une problématique déjà évoquée dans *Notes from the Silent One* (2015) : « Que « the Silent One », ce soit aussi moi, que je parle de mon propre silence réfléchi, de mon absence quand la

musique retentit, c'est à cela que je pense en composant le morceau actuel. » Ce « regard de l'absent » se révèle dans la présence de ce qui retentit, qui, en apparence, ressemble à un grand concerto pour piano. Outre le piano solo, une partie de percussions richement équipée pour deux musiciens joue aussi un rôle important en venant compléter le piano, en particulier de sa couleur sonore. Au début, le soliste est encore très réservé, il se limite à des mouvements mélodiques hésitants, souvent monophoniques, à des accords fragmentaires ou des notes isolées, qui sont fondés sur des plages statiques d'instruments à cordes (reposant le plus souvent sur les notes de la partie de piano). Une césure claire annonce le début de la deuxième partie, qui met le piano plus nettement au premier plan tout en maintenant le geste d'une recherche incertaine. L'indication « dans la conscience de sa propre solitude » est notée au-dessus d'un passage solo du piano, qui, encadré par deux silences, présente quelques timides demi-tons *dolce*, comme si la pianiste était soudain complètement isolée se trouvait confrontée, désarmée, à ses propres actes. Néanmoins, le piano s'élève peu après dans un état de frénésie virtuose, qui trouve son apogée extatique dans des vagues de clusters d'une violence brute, flanquées de fracassants éclats de coups de tonnerre dans les percussions. Une mélodie lyrique du cor anglais surprend alors, mais elle est subitement attaquée brutalement par un cluster grossier du piano, qui déclenche une nouvelle alternance d'âcreté expressive (avec des éruptions violentes et des répétitions de notes martelées) et d'introversion phonique. Puis la musique s'éteint, « éloignée » et « voilée », sur des sons de bourdon éthérés dans l'espace de l'inaudible. Et la compositrice ? Était-elle présente ou non, durant ces 20 minutes si mouvementées ? Le fait que la musique, le plus fugace de tous les arts, appartienne au passé au moment où elle retentit est un lieu commun qui a été copieusement servi. Mais qu'en est-il si la musique composée, au moment de la

fixation de la présence subjective, prend déjà en compte le regard d'une absente ? En ce sens, les pièces musicales de Zeynep Gedizlioğlu sont peut-être des incarnations particulièrement intensives d'un corps sonnant en « conflit avec soi-même », qui se manifeste ouvertement au moment de la représentation, pour ensuite mener sa propre vie, au-delà de la double barre finale tracée par la compositrice ...

Biographie

Née en 1977 à Izmir en Turquie, Zeynep Gedizlioğlu a suivi des études de composition auprès de Cengiz Tanç à Istanbul, Theo Brandmüller à Sarrebruck, Ivan Fedele à Strasbourg et Wolfgang Rihm à Karlsruhe, où elle a également étudié la théorie de la musique auprès de Michael Reudenbach. Gedizlioğlu enseigne également, elle a été notamment chargée de cours à la Mimar Sinan Üniversitesi d'Istanbul, à l'université Bilkent d'Ankara où elle dirigeait des master classes de composition, à l'École supérieure de Musique de Karlsruhe et aux Ateliers de jeunes compositeurs Musik21 de Basse Saxe à Hanovre (Werkstatt junger Komponisten – Musik21 Niedersachsen). Ses compositions ont été jouées dans de nombreux festivals internationaux, parmi lesquels on compte le festival ECLAT

(Stuttgart), Wien Modern, MaerzMusik – Festival für Zeitfragen, le Festival de Salzbourg, les Wittener Tage für neue Kammermusik (Journées de la musique de chambre contemporaine de Witten), le festival G((o))ng Tomorrow de Copenhague et le SoundState Festival de Londres. Cela lui a permis de travailler avec des ensembles de renom, tels que le hr-Sinfonieorchester et l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne, les orchestres philharmoniques Borusan d'Istanbul et le SWR Symphonieorchester, le Klangforum Wien, l'Ensemble Modern, l'ensemble recherche, l'Ensemble 2e2m, les Neue Vocalsolisten Stuttgart, le Quatuor Diotima, l'Aleph Gitarrenquartett et le Quatuor Arditti. Le travail de Zeynep Gedizlioğlu a été récompensé à plusieurs reprises, entre autres par le prix de composition de la Fondation pour la Musique Ernst von Siemens (2012), celui du « Compositeur de l'année » du 5^e prix Donizzetti de musique classique à Istanbul (2014) et le prix Heidelberg des femmes artistes (2018). Récemment, Zeynep Gedizlioğlu a reçu le Kunstpreis Berlin 2019 dans la catégorie « musique ».

www.zeynepgedizlioglu.com

*The CD-series EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
is a project of the German Music Council.*

All the following composers have been portrayed

Ondřej Adámek · WER 6419 2
 Luís Antunes Pena · WER 6416 2
 Carola Bauckholt · WER 6538 2
 Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
 Annesley Black · WER 6590 2
 Achim Bornhöft · WER 6577 2
 Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
 Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
 Sebastian Claren · WER 6567 2
 Michael Denhoff · WER 6514 2
 Milica Djordjević · WER 6422 2
 Andreas Dohmen · WER 6568 2
 Moritz Eggert · WER 6543 2
 Dietrich Eichmann · WER 6550 2
 Reinhard Febel · WER 60502-50
 Orm Finnendahl · WER 6562 2
 Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
 Burkhard Friedrich · WER 6554 2
 Evan Gardner · WER 6423 2
 Zeynep Gedizlioğlu · WER 6428 2
 Lutz Glandien · WER 6529 2
 Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2
 Peter Michael Hamel · WER 6520 2
 Karin Haußmann · WER 6558 2
 Markus Hechtle · WER 6570 2
 Carsten Hennig · WER 6565 2
 Arnulf Herrmann · WER 6576 2
 Detlef Heusinger · WER 6531 2
 York Höller · WER 6515 2
 Adriana Hölszky · WER 6511 2
 Klaus K. Hübler · WER 6524 2
 Leopold Hurt · WER 6410 2
 Márton Illés · WER 6584 2
 Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2
 Jens Joneleit · WER 6566 2
 Johannes Kalitzke · WER 6512 2
 Gordon Kampe · WER 6581 2
 Marina Khorkova · WER 6418 2
 Malika Kishino · WER 6411 2
 Juliane Klein · WER 6559 2
 Ernst August Klötzke · WER 6552 2
 Babette Koblenz · WER 6508 2
 Sven-Ingo Koch · WER 6573 2

Anna Korsun · WER 6426 2
 Steffen Krebber · WER 6420 2
 Joachim Krebs · WER 6526 2
 Johannes Kreidler · WER 6413 2
 Claus Kühnl · WER 6525 2
 Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
 Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
 Jörg Mainka · WER 6557 2
 Philipp Maintz · WER 6589 2
 Elena Mendoza · WER 6580 2
 Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
 Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
 Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
 Isabel Mundry · WER 6542 2
 Sarah Nemtsov · WER 6585 2
 Sergej Newski · WER 6587 2
 Karola Obermüller · WER 6424 2
 Matthias Ockert · WER 6588 2
 Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
 Helmut Oehring · WER 6534 2
 Oxana Omelchuk · WER 6430 2
 Erik Oña · WER 6563 2
 Michael Pelzel · WER 6415 2
 Matthias Pintscher · WER 6553 2
 Anton Plate · WER 60501-50
 Robert HP Platz · WER 6521 2
 Enno Poppe · WER 6564 2
 Bernfried E. G. Pröve · WER 6544 2
 Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
 Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
 Lula Romero · WER 6429 2
 Peter Ruzicka · WER 6518 2

Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
 Annette Schlünz · WER 6539 2
 Tobias PM Schneid · WER 6560 2
 Oliver Schneller · WER 6579 2
 Martin Schüttler · WER 6575 2
 Jay Schwartz · WER 6572 2
 Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
 Hannes Seidl · WER 6574 2
 Charlotte Seither · WER 6548 2
 Daniel Smutny · WER 6586 2
 Mathias Spahlinger · WER 6513 2
 Gerhard Stäbler · WER 6516 2
 Volker Staub · WER 6545 2
 Christoph Staude · WER 6546 2
 Günter Steinke · WER 6541 2
 Thomas Stiegler · WER 6561 2
 Sebastian Stier · WER 6569 2
 Ulrich Stranz · WER 6519 2
 Lisa Streich · WER 6425 2
 Jagoda Szmytka · WER 6414 2
 Hans Thomalla · WER 6571 2
 Jakob Ullmann · WER 6532 2
 Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
 André Werner · WER 6540 2
 Jörg Widmann · WER 6555 2
 Heinz Winbeck · WER 6509 2
 Stephan Winkler · WER 6556 2
 Helmut Zapf · WER 6528 2
 Fredrik Zeller · WER 6551 2
 Walter Zimmermann · WER 6510 2
 Vito Žuraj · WER 6417 2

... to be continued ...

1 Sights of Now (2013–17) für zwei Klaviere und Streichquartett

10:52

Klavierduo Yukiko Sugawara und Tomoko Hemmi ·
Quatuor Diotima: Yun-Peng Zhao, Violine · Constance Ronzatti, Violine ·
Franck Chevalier, Viola · Pierre Morlet, Violoncello

2 Jetzt – mit meiner linken Hand (2014) für Ensemble

6:14

Klangforum Wien: Vera Fischer, Flöten · Markus Deuter, Oboe ·
Bernhard Zachhuber, Klarinetten · Gerald Preinfalk, Saxofone ·
Christoph Walder, Horn · David Schmidt, Trompete ·
Andreas Eberle, Posaunen · Joonas Ahonen, Klavier ·
Lukas Schiske, Schlagzeug · Sophie Schafleitner, Violine ·
Rafał Zalech, Viola · Benedikt Leitner, Violoncello ·
Aleksander Gabryś, Kontrabass · Leitung: Leonhard Garms

Verbinden und Abwenden (2016) in drei Akten für Ensemble und Orchester

26:08

3 I 13:28

4 II 7:11

5 III 5:28

Ensemble Modern: Dietmar Wiesner, Flöten ·
Christian Hommel, Oboe, Englischhorn · Jaan Bossier, Klarinette ·
Udo Grimm, Bassklarinette · Johannes Schwarz, Fagott ·
Saar Berger, Horn · Sava Stoianov, Trompete · Uwe Dierksen, Posaune ·
David Haller, Schlagzeug · Yumi Olsson Kimachi, Klavier ·
Giorgos Panagiotidis, Violine · Megumi Kasakawa, Viola ·
Eva Böcker, Violoncello · Paul Cannon, Kontrabass ·
hr-Sinfonieorchester · Leitung: Ilan Volkov

6 Kelimeler (2013–14, rev. 2017) für fünf Stimmen

5:42

Neue Vocalsolisten Stuttgart: Susanne Leitz-Lorey, Sopran ·
Truike van der Poel, Mezzosopran · Martin Nagy, Tenor ·
Guillermo Anzorena, Bariton · Andreas Fischer, Bass

7 Blick des Abwesenden (2018) für Klavier und Orchester

20:32

Tamara Stefanovich, Klavier · hr-Sinfonieorchester ·
Leitung: Jonathan Stockhammer

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autorinnen und Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden EDITION die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.musikrat.de/edition

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2015): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt · Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

- 1: Koproduktion von Südwestrundfunk und Musik der Jahrhunderte · 2. Februar 2018 · Theaterhaus T1, Stuttgart · Produzentin: Lydia Jeschke · Tonmeister: Roland Rublé · Toningenieurin: Elisabeth Bodenseh
- 2: Koproduktion von Österreichischer Rundfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 14. Dezember 2018 · Studio 3, ORF RadioKulturhaus Wien · Produzent: Jens Jamin · Tonmeister: Martin Leitner
- 3–5: Produktion von Hessischer Rundfunk · 23. November 2017 · Alte Oper Frankfurt, Großer Saal · Produzent: Stefan Fricke · Tonmeister: Udo Wüstendörfer · Toningenieur: Philipp Knop
- 6: Koproduktion von Südwestrundfunk, Musik der Jahrhunderte und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 4. Juli 2017 · Böblinger Stadtkirche · Produzenten: Björn Gottstein, Christine Fischer · Tonmeister: Roland Rublé · Toningenieurin: Doris Hauser
- 7: Produktion von Hessischer Rundfunk · 14. September 2018 · Alte Oper Frankfurt, Großer Saal · Produzent: Stefan Fricke · Tonmeister: Robin Bös · Toningenieurin: Lisa Harnest

Noten: © Zeynep Gedizlioğlu

Erstellung des CD-Masters: Robin Bös
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autor: Dirk Wieschollek · Translation: Dr. J. Bradford Robinson · Traduction: ECHOO Konferenzdolmetschen
Redaktion: Gerardo Scheige

Bildmotive: Cover- und Inlaydesign: Esat Tekand „Untitled“ (2005) © Esat Tekand
Porträtfoto Zeynep Gedizlioğlu: © Manu Theobald
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Mainz
© + © 2020 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
service@wergo.de · www.wergo.de