

 Deutschlandfunk Kultur

BBC



naomi pinnock

Punkte, Linien, die Räume dazwischen

Die Komponistin Naomi Pinnock und ihre Musik radikaler Reduktion
von Dirk Wieschollek

Anders als viele Kolleg*innen ihrer Generation verkörpert Naomi Pinnock einen denkbar unspektakulären Habitus von Komponistin: Klänge werden imaginiert, Noten geschrieben, Musiker*innen spielen sie. Und dies in Besetzungen, die sich der medialen Reizüberflutung in Alltag und Kunst bewusst entziehen und im analogen Instrumentalklang eine neue alte Erfahrungsintensität suchen. Dennoch ist die Musik von Naomi Pinnock keine, die sich in ihren Sprachmitteln komfortabel eingerichtet hätte, um womöglich längst abgehakte „Neue Musik“-Stereotypen zu kultivieren. Das ist ihr auch gewissermaßen unmöglich, denn ein wesentlicher Aspekt ihrer kompositorischen Mitteilung ist in Klang transformierte Unvollkommenheit. Die Konzentration und Verdichtung der musikalischen Gestik auf wesentliche, stets von der Möglichkeit des Nicht-Klingens umgebene Ausdrucksmomente findet sich dabei nicht selten in ein melancholisches Extrem getrieben. Pinnocks grundsätzlich intuitiver Schaffensprozess basiert auf klaren Klangvorstellungen, häufig mit dem Ziel, alles Klingende auf das unbedingt Essenzielle zu reduzieren (beruhend auf diffizilen Variationen weniger Klangbausteine). Klangvorstellungen, die bei aller Abstraktion mit der Idee einer über das rein Klangliche hinausweisenden Sprachfähigkeit von Musik verbunden bleiben: „Gérard Grisey hat mal in einem Interview gesagt, dass es zwei Lager von Komponisten gäbe: diejenigen, die am Klang selbst interessiert sind, und diejenigen, die an der Rhetorik von Musik interessiert sind. Ich falle definitiv in die zweite Kategorie – es ist nicht so, dass mir Klang an und für sich nichts bedeuten würde, aber ich bin mehr daran interessiert, welche Auswirkungen er innerhalb einer bestimmten Gestik hat.“

Mit bisher drei Streichquartetten hat Naomi Pinnock eine paradigmatische Gattung gestischer Expressivität reflektiert, ohne das traditionelle Medium als Projektionsfläche kompositorischer oder spieltechnischer Virtuosität zu benutzen, wie so oft geschehen. Pinnocks *String Quartet no. 2* (2011–12) ist ein Musterbeispiel an kompositorischer Materialökonomie. Das Quartett fußt in groben Zügen auf den Repetitionsvarianten eines absteigenden Akkordwechsels, der eingebunden ist in eine unregelmäßig stolpernde Rhythmik. Er konstituiert eine schwerfällige, nur mühsam fortschreitende Klangbewegung in ächzenden Sforzati, deren Repetitionen in minimalen Änderungen der Akkordstrukturen auf der Stelle treten, als sollten in diesem angestregten Herauswollen die Mühen jeglichen Tuns und vielleicht auch des Komponierens hörbar werden. 49 Takte lang müht sich die Bratsche allein voran, bevor die Violinen hinzutreten und der Akkordbewegung einen orchestraleren Habitus verleihen. Die weitestgehend homophonen Unisono-Abläufe münden nach ein paar wenigen Takten immer wieder in ein verlöschendes Decrescendo, bevor sie unermüdlich neu auf beinahe identischen Harmonien ansetzen. Zwischenzeitlich dünnt sich die harmonische Struktur unter Beteiligung von Flageolettklängen aus, bevor wie eine unvermittelte Energieentladung schrofne, vollgriffige Akkordfolgen mit größerem Registerumfang zurückkehren, in jetzt noch expressiverer Artikulation und beunruhigterer rhythmischer Akzentuierung als zu Beginn des Satzes. Ohne Zäsur folgt der kontrastive zweite Satz, der ein Geflecht ätherischer Einzelklänge knüpft. Eine resignativ fahle, schütterere Klanglichkeit aus kleinen Wiederholungsschleifen, die sich melancholisch im Kreise drehen, fast durchweg „sul tasto“ oder „flautando“ zu spielen, durchsetzt mit einzelnen Pizzicati, lösen das Quartett in einzelne Klangpunkte auf, am Ende bleibt nur noch ein kaum wahrnehmbares tonloses Zupfen am Steg. Der raumgreifende erste Satz trägt den Untertitel *retrace your steps*, das Streichquartett

insgesamt hatte die Komponistin zeitweilig *Traces* genannt: „Die Behandlung des musikalischen Materials ist ganz ähnlich meiner Manipulation von Text in meinen aktuellen Arbeiten. Es hat eine Menge zu tun mit Erinnerung – wie manchmal ein lebhaft erfahrener Traum plötzlich während des Erwachens zerfällt, und alles, was übrig bleibt, sind Fragmente. Fragmente, die schließlich ganz verschwinden.“

Pinnocks fragmentarisierender und reduktionistischer Umgang mit der Materie Klang findet sein Äquivalent in der Behandlung der Wortsprache. Beiden Sphären, der klanglichen und der semantischen, misstraut Pinnock hinsichtlich ihrer Fähigkeit zu emphatischen Narration, und doch wird gerade aus dem Bewusstsein des Unzureichenden das expressive Potenzial der Musik gewonnen. Die aphoristische Textgrundlage für ihre Vokalkomposition *Words* (2010–11) hat Pinnock selbst entworfen: „why solve a night without why without silence without why nothing why again nothing why“. Das erinnert in seiner kryptischen, sich konventioneller grammatischer Sinnzusammenhänge verweigernden Syntax, die abstrakt um wenige repetitive Begriffe kreist, an Samuel Beckett, eine der wichtigsten literarischen Inspirationsquellen der Komponistin. Im ersten Satz mit dem Titel *why* taucht zunächst über weite Strecken keine einzige Silbe auf, sondern begegnen ausschließlich aus dem Wort „why“ gewonnene Vokale, deren Artikulationen phonetisch minutiös ausdifferenziert sind. Wie aus dem Nichts beginnt der Bariton das Stück auf einem liegenden Vokal „mit fast geschlossenem Mund“. Im weiteren Verlauf setzt er auf verschiedenen Vokalen neu an, jedesmal jedoch löst sich die Linie in ein zerbrechliches Stottern auf. *a night song* ist dieser Satz untertitelt und die Instrumentation präsentiert entsprechend nächtliche Farben: Cimbalom, Harfe, Vibraphon, die Streicher spielen stets gedämpft ohne Vibrato, mikrotonal eingetrübt und zeitlupenhaft glissandierend tauchen sie die schüt-

teren Lautäußerungen der Stimme in eine somnambule Atmosphäre. 48 Takte lang kommt es zu keiner nennenswerten verbalen Äußerung, bis plötzlich im *Fortissimo* der Text mit aller Gewalt ins Geschehen hereinbricht, laut und rhythmisch skandiert, begleitet von einem Triolenrhythmus in allen Stimmen, dessen überraschendes Gleichmaß etwas Brutales und Auswegloses in sich trägt. Im zweiten Satz wird dieser rhythmische Duktus fortgeführt, jedoch zersplittert in kantige Tutti-Schläge, die von längeren Stille-Phasen unterbrochen sind. Impulsiv schreit die Stimme einzelne Satzfragmente heraus, als solle hier auf Biegen und Brechen zu einer Aussage gefunden werden. Im Satzsatz *again nothing why (on forgetting)* verliert sich die Stimme aber wieder in einzelne Phoneme, die absteigende Legato-Bögen ausprägen. Zunächst geschieht das im unerwarteten Dialog mit zwei Klarinetten, die an den gegenüberliegenden Seiten des Ensembles positioniert sind und nervöse Tonrepetitionen produzieren. Wie ein Echo erscheint darauf im Schlussabschnitt ein rhythmisch unregelmäßiges, verhuschtes „parlando“ in allen Instrumentalstimmen, ohne dass die menschliche Stimme noch einmal wiederkehren würde.

Pinnocks zerbrechliche, oft scheinbar am Rande der Sprachlosigkeit sich bewegende Klangrhetorik wird nicht selten von wesensverwandten Formzusammenhängen der Literatur und Malerei angeregt. Die Klavierkomposition *Lines and Spaces* (2015) verdankt sich der Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei Agnes Martins (auch das spätere Orchesterstück *The field is woven* [2018] wurde angeregt durch Werke Martins), deren minimalistische Bild-Quadrate feinste Farb- und Linien-Nuancen offenbaren. Ähnlich verhält es sich mit Pinnocks Musik, deren Materialbehandlung von einem relativ statischen Reduktionismus geprägt scheint, der beim akustischen Heranzoomen vielfältige Differenzierungen und Zusammenhänge eröffnet. Der aphoristische, dem Pianisten Richard Uttley

gewidmete, Klavierzyklus bezieht sich teils konkret auf spezifische Gemälde Martins: „Während ich diese Miniaturen komponierte, kam ich immer wieder zurück auf Agnes Martins vorzüglich ‚einfache‘ Gemälde. Sie haben mir wieder und wieder gezeigt, wie viel allein mit Linien und Zwischenräumen möglich ist. Es gibt nur Raster und Linien, und doch evozieren sie viel mehr in der zarten Schichtung von Farbe und ihren wunderschönen Unvollkommenheiten. Diese Miniaturen fluktuieren zwischen Komprimierung und Wachstum, eine kräftige Linie generierend oder feine Bänder blasser Farbgebungen.“ Diese Dichotomie vollzieht sich auch in der formalen Organisation des sechsteiligen Werkes: als steter Wechsel von *Spaces* und *Lines*. Während die eher akkordisch konzipierten *Spaces* die Vertikale in den Raum stellen, bilden die *Lines* horizontale, fast einstimmige, ja über weite Strecken sogar ein-tönige Bewegungen aus. Diese dialektische Struktur gilt (zumindest hinsichtlich der *Spaces*) auch für die Binnenstruktur der Stücke, werden die kurzen Akkordfolgen doch interpoliert von zahlreichen Generalpausen, die ein stetes Changieren von Klang und Nicht-Klang (*Space I*) bzw. verlöschenden Resonanzen (*Space II* und *III* mit durchgedrücktem Pedal) verursachen. Das Anfangsstück *Space I* verbleibt vollständig in der *Pianissimo*-Sphäre und präsentiert in sehr langsamem Tempo (Viertel=50) „distant, foreshadowing“ eine Folge von dreitönigen Akkorden (zumeist auseinandergespreizte Sekundballungen). Während der Akkordbewegung bleibt das Pedal durchgedrückt, sodass die Clustergebilde praktisch ineinanderfließen und die Indifferenz des Wahrnehmbaren noch erhöhen. Zwischendurch erscheinen markante Tonfolgen in dissonanten Sprüngen, die bezeichnenderweise ohne Pedal gespielt werden sollen. Extremfälle musikalischer Reduktion markieren die *Lines*: Die 18-taktige Miniatur von *Line I* besteht aus nichts mehr als einem Tremolo auf einem Ton (c'), dessen Repetitionen „so schnell wie möglich“ abgespult und nur dynamisch und rhythmisch modifi-

ziert werden, eine „Linie“ konstituierend. Lediglich an einer einzigen Stelle springt das c' für den Bruchteil einer Sekunde kaum spürbar eine Oktave tiefer. Der Eindruck des statischen, in sich selbst verharrenden Wesens musikalischer Verläufe prägt selbst das deutlich melodischer angelegte, „tenderly“ (zärtlich) zu spielende *Space III*, im Untertitel als *Song* bezeichnet. Dort münden die dissonanten Akkorde nach zwei bis drei Takten immer wieder in eine leere Quinte auf e', mit der das Stück auch schließt. Das abschließende *Line III* lässt von der Tongebung schließlich nur noch ein gedämpftes Pochen im Klavierinneren übrig.

Auch Pinnocks Quintett *Music for Europe* (2016) wurde angeregt durch ein Werk der Bildenden Kunst: Paul Klees „Text-Gemälde“ *Hoch und strahlend steht der Mond* aus dem Jahr 1916 (in welchem Klee in die Armee eingezogen wurde). „Ich sah das Bild wenige Tage, nachdem Großbritannien für das Verlassen der Europäischen Union gestimmt hatte; ich war berührt von seiner einfachen, fragilen Verletzlichkeit, gemalt in einer tief zerbrochenen Zeit“, verrät die Komponistin. Klees im Bild verarbeitete Verse hat sie der Partitur vorangestellt: „Hoch und strahlend steht der Mond. Ich habe meine Lampe ausgeblasen, und tausend Gedanken erheben sich von meinem Herzensgrund. Meine Augen strömen über von Tränen.“

Die Melancholie des Stückes ist mit Händen zu greifen und kommt als Nachtmusik im *Pianissimo* daher, die sich in gedeckten Farben oft am Rande des Auseinanderbrechens bewegt. „In den letzten Jahren“, so Pinnock, „habe ich die Materialgrundlagen meiner Arbeiten immer stärker reduziert. Für dieses Stück bin ich sogar einen Schritt weiter gegangen und habe mich dazu gezwungen, mit so wenigen Elementen wie möglich auszukommen.“ Dennoch gibt es fünf Sätze, die auf den Klangfarben verschiedener Instrumentenkombinationen fußen und poetisierende Titel tragen. *transparent lament* ist der Beginn überschrieben: kleine

melodische Bewegungen der Klarinette, die sich aus Liegetönen herauslösen; hohe Klänge der Flöte und gestrichenes Vibraphon ergänzen trübe Harmonien; später treten Klavier und Harfe mit verstreuten Akzenten hinzu. *porous with loss (i)* ist der zweite Satz betitelt (eine Wendung aus dem Gedicht *Caritas* aus dem Band *Pilgrim's Flower* der britischen Dichterin Rachael Boast), der eine dünnhäutige, geräuschhaft flächige Klangwelt in den Blickpunkt rückt: Feines Sandpapier, das auf einer Holzfläche gerieben wird, und präparierte Harfenklänge konstituieren schütterere Zustände von Klang, die vom folgenden Satz durch eine zehnstündige Generalpause getrennt werden. Im zentralen dritten Satz (nicht betitelt) dominiert lange solistisch die Flöte mit auf- und abwärtssteigenden Bewegungen weniger Töne, bevor das Klavier einen unregelmäßigen rhythmischen Puls daruntersetzt. *porous with loss (ii)* rekapituliert in noch intensiverer Form die kreisenden Reibegeräusche des Sandpapiers, erneut gefolgt von zehn Sekunden Stille. Das Schlussstück *rising, rising* basiert auf vollgriffigen Klavier- und Harfenakkorden, die mit Klängen gestrichener Becken kombiniert werden, eine ätherisch entrückte Atmosphäre, an der in den letzten Takten schließlich alle Instrumente teilhaben.

Trotz der vermeintlich kämpferischen Titelgebung ist die *Music for Europe* keine politische Bekenntnismusik, auch wenn die britische Komponistin hier ihre ganze Trauer und Enttäuschung über diese „Entscheidung“ hineingelegt zu haben scheint: „Ich hatte bereits mit den Skizzen zu der Komposition begonnen, als die Entscheidung des Vereinigten Königreichs fiel, die EU zu verlassen. Das Ergebnis des Referendums schockierte mich zutiefst. Zwar ist die Europäische Union alles andere als unfehlbar, aber dennoch halte ich den Austritt für einen unreflektierten Akt der Selbstsabotage. Sicherlich ist ein Teil meiner Betroffenheit über dieses einschneidende Ereignis in die Komposition eingeflossen. Auch wenn ich der Meinung bin, man sollte sich beim Komponieren allein auf die Kunst konzentrieren

und nicht sich selbst zu sehr in den Mittelpunkt drängen – die Zerbrechlichkeit, die die Musik ausstrahlt, ist alles andere als aufgesetzt. Sie hat sich ihren Weg in das Stück ganz von selbst gebahnt.“ Eine Zerbrechlichkeit, die in den letzten wahrnehmbaren Klängen von *rising, rising*, den schütterten Klängen gestrichener Crotales, noch wie ein leiser Hoffnungsschimmer anmutete. Angesichts der jüngsten politischen Entwicklungen klingt die *Music for Europe* inzwischen eher wie eine „Music about Europe“, mit allen dazugehörigen Momenten der Resignation ...

Biografie

Naomi Pinnock wurde 1979 geboren und wuchs in der Kleinstadt Cleckheaton in West Yorkshire auf. Sie studierte Komposition bei Harrison Birtwistle und Brian Elias in London sowie bei Wolfgang Rihm in Karlsruhe.

Ihre Musik wurde von Formationen wie dem BBC Scottish Symphony Orchestra, Ensemble Adapter, Quatuor Bozzini, Arditti Quartet, KNM Berlin, EXAUDI, London Sinfonietta, Neue Vocalsolisten Stuttgart und Schola Heidelberg gespielt. Zu den Aufführungsorten ihrer Werke zählen das Huddersfield Contemporary Music Festival, Tectonics Glasgow, Ultraschall Berlin, die Wittener Tage für neue Kammermusik, das ECLAT Festival Stuttgart, der Heidelberger Frühling, das rainy days Festival Luxembourg, das Festival Musica in Straßburg und das Spitalfields Festival London.

Von 2015 bis 2016 wurde sie mit einem Stipendium der Cité internationale des arts in Paris ausgezeichnet und 2017 mit dem PRS Foundation Composers' Fund Award.

www.naomipinnock.co.uk

Dots, Lines, and the Spaces In-between

Composer Naomi Pinnock and her Music of Radical Reduction

by Dirk Wieschollek

In contrast to many colleagues of her generation, Naomi Pinnock's approach to composition seems deceptively simple: she imagines sounds, writes down notes, and musicians play them. And she does this for combinations of instruments that deliberately distance themselves from the digital sensory overload currently dominating art and daily life, seeking a new, old experience with analogue instrumental sounds. Naomi Pinnock's music, however, is not the kind that makes itself comfortable in its mode of expression, as a way of cultivating overused, obsolete New Music stereotypes. This might even be impossible for her, for a major feature of her compositional practice is about transforming imperfection into sound. The concentration and compression of musical gestures into essential expressive elements, always accompanied by the possibility of not existing at all, are often taken to a melancholic extreme. Her basically intuitive creative process is founded on clear sonic ideas, frequently with the aim of boiling down sounds to their barest essentials (based on subtle variations of similar musical elements). These sonic ideas, though abstract, remain connected with the notion of music's linguistic capabilities beyond the purely acoustical: 'Gérard Grisey once said in an interview that composers can be divided into two camps: those that are interested in the sounds themselves and those that are interested in the rhetoric of music. I definitely fall into the second category – it's not that sounds of and in themselves don't interest me but that I'm more interested in the effect of them within a gesture.'

To date, Pinnock has written three string quartets, a paradigmatic genre of gestural expression. Yet she does not, as so often happens, use this traditional

medium as a kind of playground for compositional or technical virtuosity. *String Quartet no. 2* (2011–12) is a textbook example of the economical use of musical material. The quartet is roughly based on varied repetitions of a descending chord progression in irregularly stumbling rhythms. The progression itself is a heavy, wearily advancing motion in creaking *sforzati* whose repetitions seem to be stalling with minimal chordal alteration, as if their struggle to emerge were reflecting the sheer effort involved in any activity, perhaps even in the act of composition itself. The viola toils on alone for 49 bars, until it is joined by the violins, giving the chordal motion an orchestral presence. Again and again the mostly homophonic *unisono* passages vanish after a few bars in a *decrescendo*, before they then tirelessly start up again on virtually the same harmonies. The chordal texture is somewhat thinned out temporarily with the addition of harmonics before, with a sudden outburst of energy, the coarse, widely spaced, full-voiced chords return, now more expressively articulated and with more agitated rhythmic accents than at the beginning of the movement. The contrasting second movement follows without a break, weaving a tissue of ethereal timbres. It's a resigned, pale, and sparse sound-world made up of short repeated phrases spinning melancholically in circles, played almost always *sul tasto* or *flautando*. At the end the quartet dissolves into pointillistic sounds; all that remains is a barely perceptible, toneless pizzicato at the bridge. The expansive opening movement is subtitled *retrace your steps*; indeed, for a while Pinnock called the entire quartet *Traces*: 'This treatment of musical material is similar to my manipulation of text in recent works. It has a lot to do with memories – how sometimes a vividly experienced dream can suddenly vanish upon waking and all you can grasp hold of are fragments. And how these fragments often linger but finally fade away.'

Pinnock's fragmentary and reductionist handling of sound finds its counterpart in her treatment of verbal language. She mistrusts sound and semantics alike for their ability to form emphatic narrative. And yet it is precisely the awareness of their inadequacy that gives her music its expressive potential. The aphoristic text of her vocal composition *Words* (2010–11) was written by Pinnock herself: 'why solve a night without why without silence without why nothing why again nothing why'. In its cryptic syntax, devoid of conventional grammar and abstractly orbiting a few repeated words, her text recalls one of her major sources of inspiration: Samuel Beckett. For a long time at the beginning of the first movement, entitled *why*, not a single syllable is heard, but only vowels derived from the word 'why', phonetically and meticulously manipulated.

As if out of nowhere, the baritone begins the piece, with his 'mouth almost closed', on a sustained vowel sound. As the piece progresses, he starts again on various vowels, but each time the line dissolves into a fragile stutter. This movement, subtitled *a night song*, is scored accordingly for nocturnal timbres: cimbalom, harp, vibraphone, and muted, microtonally inflected strings played without vibrato, plunging the sparse vocalisations of the singer into a somnambulistic atmosphere as if in a slow-motion *glissando*. Over 48 bars, there is no appreciable verbal utterance until suddenly the text violently bursts in, fortissimo, chanted loudly and rhythmically and accompanied in all parts by a triplet rhythm, whose surprising magnitude conveys something brutal and desperate. This rhythmic pattern continues in the second movement, but split into jagged *tutti* accents and interrupted by moments of silence. The voice impulsively shouts out fragmentary sentences, as if trying to produce a meaningful utterance by any possible means. In the final movement, *again nothing why (on forgetting)*, the voice once more breaks down into isolated phonemes marked by descending phrases. At

first this takes place within an unexpected dialogue of nervous repeated notes between two clarinets positioned at opposite sides of the ensemble. Then, in the concluding section, a rhythmically irregular, hushed *parlando* appears in all the instruments like an echo. The human voice never returns.

Pinnock's fragile rhetoric, often seemingly poised at the edge of speechlessness, frequently takes its inspiration from literature and paintings. Her piano piece *Lines and Spaces* (2015) owes its existence to her encounter with the abstract paintings of Agnes Martin, whose minimalist square canvases reveal the subtlest nuances of colours and lines (her works would later give rise to the 2018 orchestral piece *The field is woven*). Much the same occurs in Pinnock's music: her handling of the material is seemingly characterised by a fairly static reductionism that on closer inspection reveals a wealth of transformations and connections. This aphoristic set of piano pieces, dedicated to the pianist Richard Uttley, is partly related to specific paintings by Martin: 'Whilst composing these miniatures I kept coming back to Agnes Martin's exquisitely simple paintings. They have shown me over and over again how much is possible with lines and spaces. They are just grids and lines, and yet they evoke much more with the delicate layering of paint and beautiful imperfections. These miniatures fluctuate between compressing or expanding, creating a bold line or subtle bands of faint colours.'

This dichotomy also pervades the formal design of the six-part work as a constant alternation between 'spaces' and 'lines'. Whilst the more chordally-inspired *Spaces* place the vertical in the room, the *Lines* create a horizontal, almost unison, continuous one-tone movement. At least as far as the *Spaces* are concerned, this dialectical structure also applies to the internal structure of the movements, with the short

chord progressions being interspersed with numerous general pauses, bringing about a constant oscillation between sound and non-sound (*Space I*) or fading resonances (*Space II* and *Space III* with damper pedal held down). The opening piece, *Space I*, never leaves the realm of *pianissimo*. It presents a series of three-note chords, usually widely-spaced semitone clusters marked 'distant, foreshadowing', and played at a very slow tempo (crochet = 50). The damper pedal is held down during the chord progressions so that the clusters merge into another, further blurring what we are able to perceive. In-between, a striking series of pitches appears with dissonant leaps (revealingly played without pedal). The 'lines' are extreme instances of musical reduction: *Line I* is an 18-bar miniature consisting of nothing but a tremolo on a single pitch (c') 'as fast as possible', only modified in terms of dynamics and rhythm to create a 'line'. Just once, for a fraction of a second, does the c' leap almost inaudibly an octave lower. The static, persistent nature of these musical progressions even leaves its mark on the far more melodic *Space III*, marked 'tenderly' and subtitled *Song*. Here, after two or three bars, the dissonant chords again and again lead to a perfect fifth on e', the note with which the piece also comes to an end. Finally, the concluding *Line III* leaves us with nothing more than toneless pulsations, dampened inside the piano.

Pinnock's quintet *Music for Europe* (2016) was likewise inspired by a piece of visual art: Paul Klee's 'text-painting' *Hoch und strahlend steht der Mond* (High and radiant is the moon). It originated in 1916, the year in which he was conscripted into military service. 'I saw this painting just days after the UK voted to leave the European Union,' the composer confides. 'I was touched by its simple, fragile vulnerability made at a deeply fractured time.' Prefixed to her score are the lines of text that Klee incorporated into his painting: 'High and radiant is the moon.'

I blew out my lamp, and thousands of thoughts rise up from the bottom of my heart. My eyes overflow with tears’.

In its palpable melancholy, the piece takes the form of a *pianissimo* nocturne, often bathed in subdued colours on the verge of dissolution. ‘I have been reducing and reducing the amount of material I use over the last years, but this went even further,’ Pinnock explains. ‘For this piece I really pushed myself to dare to work with so little.’ Nonetheless, there are five movements, each based on the timbres of various combinations of instruments and each with a poetic title. The opening is headed with *transparent lament*: short melodic progressions emerge from sustained notes in the clarinet; veiled harmonies are added from the flute and bowed vibraphone; later a piano and a harp join in with scattered accents. The second movement is titled *porous with loss (i)*, a phrase taken from the poem *Caritas* in the volume *Pilgrim’s Flower* by the British poet Rachael Boast. Here the focus falls on a soundworld of thin-skinned, noise-like sounds: fine sandpaper rubbed on a wooden surface and prepared harp sounds produce sparse sonic states which are separated from the next movement by ten seconds of silence. The central third movement (untitled) is dominated by a solo flute with ascending and descending melodies consisting of only a few pitches, later underpinned by an irregular rhythmic pulse from the piano. *porous with loss (ii)* reprises the circular rubbing sounds of the sandpaper in a more intense form, again followed by ten seconds of silence. The final movement, *rising, rising*, draws on full-voiced piano and harp chords combined with the sounds of bowed cymbals – creating an ethereal, other-worldly atmosphere in which all the instruments ultimately participate in the final bars.

Despite its seemingly confrontational title, *Music for Europe* is not a political statement, even if the British composer seems to have poured into it all her sorrow and disappointment at her country’s decision to leave the EU: ‘I’d already started sketching the piece when the United Kingdom made its decision to leave the EU. I was utterly devastated about the referendum result. The European Union is far from perfect, but it was an act of self-sabotage to vote ourselves out of it. Without a doubt, my feelings about what happened found their way into the piece. Even though I do adhere to the idea that you should concentrate on the work and not yourself when you’re making art – it’s going to express your self anyway, so you don’t need to think about self-expression – I can’t tell you where I stop and the music starts. The fragility you hear is not contrived.’

The fragility in the last perceptible sounds of *rising, rising* – the spare sounds of bowed crotales – suggests a gentle flicker of hope. Given recent political developments, *Music for Europe* now sounds more like ‘Music about Europe’, with all the resignation this implies...

Biography

Naomi Pinnock was born in 1979 and grew up in the small town of Cleckheaton, West Yorkshire. She studied composition in London with Harrison Birtwistle and Brian Elias and in Karlsruhe with Wolfgang Rihm.

Her music has been performed by groups such as the BBC Scottish Symphony Orchestra, Ensemble Adapter, Quatuor Bozzini, Arditti Quartet, KNM Berlin, EX-AUDI, London Sinfonietta, Neue Vocalsolisten Stuttgart and Schola Heidelberg. Her works have featured at festivals including Huddersfield Contemporary Music Festival, Tectonics Glasgow, Ultraschall Berlin, Wittener Tage für neue Kammermusik, ECLAT Festival Stuttgart, Heidelberger Frühling, Rainy Days Festival Luxembourg, Festival Musica Strasbourg and Spitalfields Festival London.

In 2015–16 she received a scholarship at the Cité internationale des arts in Paris and in 2017 a PRS Foundation Composers' Fund Award.

www.naomipinnock.co.uk

Points, lignes et les interstices

La compositrice Naomi Pinnock et sa musique d'une réduction radicale
par Dirk Wieschollek

À la différence d'un grand nombre de collègues de sa génération, Naomi Pinnock incarne une pratique de composition des moins spectaculaires : des sonorités sont imaginées, les notes sont reportées sur le papier, des musicien-nes les jouent. Et ce, dans des formations qui esquivent sciemment l'hyperstimulation médiatique du quotidien et de l'art en recherchant dans le son instrumental analogique une intensité d'expérience ancienne mais renouvelée. La musique de Naomi Pinnock ne s'est pas pour autant installée confortablement dans ses dispositifs linguistiques pour cultiver des stéréotypes de « nouvelle musique » sans doute mis aux archives depuis longtemps. D'une certaine manière, cela lui est impossible, car un aspect essentiel de son message compositionnel est l'imperfection transformée en sonorité. La concentration et la condensation de la gestique musicale sur des moments d'expression essentiels, toujours accompagnés de la possibilité de sons autres ou absents, sont souvent poussées vers un extrême mélancolique. Le processus créatif fondamentalement intuitif de Pinnock se fonde sur des représentations de sons claires, souvent dans le but de réduire tout élément sonore à l'essentiel (reposant sur des variations complexes d'un nombre restreint de composantes sonores). Des représentations sonores qui, malgré toute abstraction, restent liées à l'idée d'une musique douée d'un langage allant au-delà de la pure sonorité : « Gérard Grisey a dit un jour dans une interview qu'il existe deux camps parmi les compositeurs : ceux qui s'intéressent au son en lui-même et ceux qui s'intéressent à la rhétorique de la musique. Je fais définitivement partie de la deuxième catégorie – ce n'est pas que je n'attache pas d'importance au son en

soi, mais je m'intéresse davantage aux effets qu'il produit dans une gestique particulière».

Les trois quatuors à cordes composés à ce jour par Naomi Pinnock sont une réflexion sur un genre paradigmatique d'expressivité gestuelle, sans utiliser le médium traditionnel comme surface de projection d'une virtuosité compositionnelle ou technique, comme on l'a si souvent entendu. Son *String Quartet no. 2* (2011–2012) est un exemple paradigmatique d'économie matérielle dans la composition. Le quatuor est construit dans ses grandes lignes sur les variations répétitives d'un changement d'accord descendant, qui s'inscrit dans un rythme irrégulier et trébuchant. Il constitue un mouvement sonore pesant, qui ne progresse que laborieusement dans des *sforzati* gémissants dont les répétitions piétinent dans les changements minimaux des structures d'accords, comme si, dans cet intense désir d'éclorre, les efforts de toute action, et peut-être aussi de la composition, devaient être audibles. Pendant 49 mesures l'alto se débat seul, avant que les violons ne se joignent à lui et donnent au mouvement des accords un habitus plus orchestral. Les séquences à l'unisson, en grande partie homophoniques, aboutissent inmanquablement après quelques mesures à un *decrescendo* expirant, avant de reprendre inlassablement sur des harmonies presque identiques. Entre-temps, la structure harmonique se dilue sous l'action des sons harmoniques (ou flageolet), avant que ne reviennent des suites abruptes d'accords massifs couvrant une plus grande étendue de registre et semblables à une décharge d'énergie soudaine, dans une articulation maintenant encore plus expressive et une accentuation rythmique plus agitée qu'au début. Un second mouvement contrastif suit sans césure, nouant une trame de sons isolés éthérés : une sonorité à la pâleur résignée, clairesemée, composée de petites boucles répétitives qui tournent mélancoliquement en rond – à jouer presque constamment *sul tasto* ou

flautando –, entrecoupées de pizzicati isolés, et qui désagrègent le quatuor en points sonores détachés. À la fin, il ne reste qu'un pincement à peine perceptible sur le chevalet. Le premier et ample mouvement porte le sous-titre *retrace your steps* et la compositrice avait provisoirement intitulé l'ensemble du quatuor à cordes *Traces* : « Le traitement du matériau musical est très semblable à la manipulation de texte que j'entreprends dans mes œuvres actuelles. C'est en rapport étroit avec la mémoire – comme lorsque, parfois, un rêve vécu de manière très intense se désagrège soudain au réveil et qu'il n'en reste que des fragments. Des fragments qui finissent par disparaître complètement ».

Cette approche « fragmentatrice » et réductionniste du matériau sonore trouve son équivalent dans le traitement du langage verbal. Pinnock se méfie des deux sphères, la sonore et la sémantique, en raison de leur aptitude à la narration emphatique ; et pourtant, c'est précisément de la conscience de l'insuffisance que découle le potentiel expressif de sa musique. La compositrice a conçu elle-même le texte-souche aphoristique de sa composition vocale *Words* (2010–2011) : « why solve a night without why without silence without why nothing why again nothing why » (pourquoi élucider une nuit sans pourquoi sans silence sans pourquoi rien pourquoi encore rien pourquoi). Avec cette syntaxe cryptique, refusant les rapports de sens grammaticaux conventionnels, tournoyant abstraitement autour d'un petit nombre de termes, ce texte fait penser à Samuel Beckett, qui est l'une des sources d'inspiration littéraire majeures de Naomi Pinnock. Dans le premier mouvement portant le titre *why*, il n'y a tout d'abord, et sur de longs passages, pas la moindre syllabe, mais on y rencontre des voyelles – dérivées exclusivement du mot *why* – dont les articulations sont soigneusement détachées d'un point de vue phonétique. Comme surgi de nulle part, le baryton commence à chanter sur une voyelle tenue « avec la bouche presque fermée ». Par la suite, il entonne à

nouveau sur diverses voyelles, mais à chaque fois le trait se dissout en un bégaînement fragile. Le sous-titre du mouvement est *a night song* et l'instrumentation présente en effet des teintes nocturnes : cymbalum, harpe, vibraphone, les cordes jouent toujours en sourdine sans vibrato, troublées par des enchaînements microtonaux, et plongent, dans un glissando au ralenti, les rares paroles de la voix dans une atmosphère somnambulique. Pendant 48 mesures, il n'y a pas d'énoncé verbal digne d'être nommé, jusqu'à ce que, soudain, le texte fasse brutalement irruption en *fortissimo*, scandant les mots rythmiquement et à pleine voix, accompagné dans toutes les parties par un rythme de triolets dont l'étonnante régularité a quelque chose de brutal et de désespéré. Dans le deuxième mouvement, ce geste rythmique se poursuit, mais il vole en éclats sous l'effet de traits *tutti* acérés, interrompus par de longues phases de silence. Impulsivement, la voix clame des fragments de phrase, comme s'il fallait à tout prix aboutir à un message. Dans le mouvement final, *again nothing why (on forgetting)*, la voix se perd à nouveau dans des phonèmes qui s'expriment en courbes mélodiques *legato* descendantes. Cela se produit tout d'abord dans un échange inattendu avec deux clarinettes qui, placées de part et d'autre de l'ensemble, exécutent des répétitions de tons nerveuses. Ensuite, dans la section finale, un *parlando* effarouché au rythme irrégulier fait, tel un écho, son apparition dans toutes les parties instrumentales, sans que la voix humaine ne revienne.

Il n'est pas rare que la rhétorique sonore de Naomi Pinnock, fragile et semblant souvent se mouvoir au bord du mutisme, s'inspire de contextes formels analogues issus de la littérature et la peinture. La composition pour piano *Lines and Spaces* (2015) est née d'une réflexion sur la peinture abstraite d'Agnes Martin (la composition pour orchestre plus tardive, *The field is woven* (2018), s'est également inspirée d'œuvres de l'artiste), dont les tableaux carrés minimalistes décèlent

des nuances de couleurs et de lignes des plus subtiles. C'est d'une manière similaire que se révèle la musique de Pinnock, dont le traitement du matériau semble empreint d'un réductionnisme assez statique, mais qui dévoile des subtilités et des corrélations plurielles lorsque, à la manière d'un zoom acoustique, on lui prête une ouïe plus fine. Dédié au pianiste Richard Uttley, le cycle aphoristique pour piano se réfère – en partie concrètement – à des tableaux de la peintre : « Pendant que je composais ces miniatures, je revenais sans cesse aux tableaux d'Agnes Martin, d'une « simplicité » exquise. Ils m'ont montré à maintes reprises tout ce qu'il est possible d'obtenir avec des lignes et des interstices uniquement. Il n'y a que des trames et des lignes, et pourtant elles évoquent bien plus, grâce à la délicate stratification de la couleur et ses merveilleuses imperfections. Ces miniatures fluctuent entre compression et croissance, générant une ligne forte ou de fines bandes de couleurs pâles ». Cette dichotomie se manifeste aussi avec toute son ambivalence dans la structure formelle de l'œuvre en six parties : une alternance constante de *Spaces* et de *Lines*. Si les premiers, plutôt conçus en accords, représentent la verticale dans l'espace, les secondes forment des mouvements horizontaux, presque monophoniques, et même monotones par leur étendue. Cette structure dialectique vaut également pour l'agencement interne des pièces musicales (du moins pour les *Spaces*), puisque les brèves suites d'accords sont interpolées par de nombreuses pauses générales, qui provoquent une oscillation constante entre une sonorité et son absence (*Space I*) ou bien des résonances qui expirent (dans *Space II et III*, avec pédale continue). Le morceau d'ouverture *Space I* reste entièrement plongé dans un univers *pianissimo* et présente, sur un tempo très lent (la noire à 50), *distant, foreshadowing* (lointain, annonciateur), une suite d'accords de trois notes (principalement des agrégats de secondes écartelées). Pendant le mouvement d'accords, la pédale reste enfoncée, de sorte que

les clusters se fondent pratiquement les uns dans les autres et amplifient encore le brouillement du perceptible. Entre temps, des suites de notes marquées surgissent en sauts dissonants, qui, et c'est significatif, doivent être jouées sans pédale. Les *Lines* représentent quant à elles des cas extrêmes de réduction musicale : la miniature de 18 mesures de *Line I* n'est rien d'autre qu'un trémolo sur un ton (do), dont les répétitions défilent « le plus vite possible » et sont modifiées uniquement dans leur dynamique et leur rythme, constituant ainsi une « ligne ». À un endroit seulement, le do fait un saut d'octave à peine perceptible vers les graves pendant une fraction de seconde. L'impression d'une figure statique et pétrifiée de lignes musicales se retrouve aussi dans *Space III*, sous-titré *Song*, bien qu'il soit nettement plus mélodique et doive être joué *tenderly* (avec tendresse). Après deux ou trois mesures, les accords dissonants se résolvent incessamment en une quinte à vide en mi, avec laquelle d'ailleurs le morceau s'achève. *Line III*, le dernier morceau, ne laisse plus qu'un battement atone résonner depuis l'intérieur du piano.

Le quintet de Naomi Pinnock intitulé *Music for Europe* (2016) a également été insufflé par une œuvre d'art plastique : la « peinture à texte » de Paul Klee, *Hoch und strahlend steht der Mond*, créée en 1916 (année où Klee rejoint l'armée). « J'ai vu le tableau quelques jours après que la Grande-Bretagne a voté sa sortie de l'Union européenne ; j'ai été touchée par la vulnérabilité simple et fragile de cette œuvre peinte dans une période profondément bouleversée », révèle la compositrice. Elle a placé en exergue de sa partition les vers que Paul Klee entremêle à l'image : « La lune est au ciel, haute et radieuse. J'ai soufflé ma lampe et mille pensées s'élèvent du fond de mon cœur. Mes yeux ruissellent de larmes ».

Cette pièce musicale à la mélancolie tangible se présente comme une musique de nuit en *pianissimo*, qui semble souvent, dans ses coloris émoussés, se mouvoir

au bord de la dislocation. « Ces dernières années, » confie Pinnock, « j'ai de plus en plus réduit la base matérielle de mes œuvres. Pour ce morceau, je suis même allée un peu plus loin et me suis forcée à me contenter du moins d'éléments possible ». Il comporte néanmoins cinq mouvements, reposant sur les couleurs sonores de diverses combinaisons instrumentales et portant des titres poétiques. Il s'ouvre sur *transparent lament*, plainte transparente : de petits mouvements mélodiques de la clarinette, qui se détachent des sons tenus ; les sons aigus de la flûte et un vibraphone frotté complètent les harmonies ternes ; plus tard, le piano et la harpe aux accents épars s'y joignent. *porous with loss (i)* est le titre du deuxième mouvement (une tournure du poème « Caritas » tiré du recueil *Pilgrim's Flower* de la poétesse britannique Rachael Boast). Il dirige l'attention vers un univers sonore plan, sensible et bruyant : du papier de verre fin frotté sur une surface en bois et des sons de harpe préparée constituent différents états sonores clairsemés, séparés du mouvement suivant par une pause générale de dix secondes. Dans le troisième mouvement central (non titré), la flûte domine longtemps en soliste de ses mouvements ascendants et descendants de quelques notes, avant que le piano n'y ajoute en fond une pulsation rythmique irrégulière. *porous with loss (ii)* reprend sous une forme encore plus intense les frottements circulaires du papier de verre, à nouveau suivis de dix secondes de silence. La pièce finale, *rising, rising*, s'appuie sur des accords pleins de piano et de harpe, qui, combinés aux sons de cymbales frottées, créent une atmosphère éthérée et envoûtante à laquelle, finalement, tous les instruments se joignent dans les dernières mesures.

Malgré son titre en apparence combatif, *Music for Europe* n'est pas une composition en forme de profession de foi politique, même si la compositrice britannique semble y avoir mis toute sa tristesse et sa déception face à cette « décision » : « J'avais déjà commencé les esquisses du morceau lorsque la décision du Royaume-

Uni de quitter l'UE est tombée. Le résultat du référendum m'a profondément choquée. Bien que l'Union européenne soit tout sauf infaillible, je considère la sortie comme un acte d'auto-sabotage inconsidéré. Je suis sûre qu'une partie de ma consternation face à cet événement décisif a instillé ma composition. Même si je suis d'avis que, lorsque l'on compose, il faut se concentrer uniquement sur l'art et ne pas attacher trop d'importance à soi-même, la fragilité que dégage la musique est tout sauf artificielle. Elle s'est frayée un chemin toute seule à travers le morceau ». Une fragilité qui, dans les dernières sonorités perceptibles de *rising, rising* – les sons clairsemés de crotales frottés – donnait encore l'impression d'une timide lueur d'espoir. Étant donné les récentes évolutions politiques, *Music for Europe* retentit désormais davantage comme une *Music about Europe*, avec tous les moments de résignation qu'elle suppose...

Biographie

Née en 1979, Naomi Pinnock a grandi dans la petite ville de Cleckheaton dans le comté de Yorkshire de l'Ouest. Elle a suivi des études de composition auprès de Harrison Birtwistle et Brian Elias à Londres et de Wolfgang Rihm à Karlsruhe.

Ses compositions ont été interprétées par diverses formations, comme le BBC SSO Orchestre symphonique écossais de la BBC, l'Ensemble Adapter, le Quatuor Bozzini, le Quatuor Arditti, l'ensemble KNM Berlin, EXAUDI, le London Sinfonietta, les Neue Vocalsolisten de Stuttgart et la Schola Heidelberg. Parmi les lieux qui ont accueilli ses œuvres, on dénombre le festival de musique contemporaine de Huddersfield, les Tectonics de Glasgow, le festival Ultraschall de Berlin, les journées de musique de chambre contemporaine de Witten, le festival ECLAT de Stuttgart, le printemps de Heidelberg ainsi que les festivals rainy days de Luxembourg, Musica de Strasbourg et Spitalfields de Londres.

De 2015 à 2016, Naomi Pinnock a bénéficié d'une bourse à la Cité internationale des arts de Paris et elle s'est vue récompensée, en 2017, du prix de composition de la PRS Foundation Composers' Fund.

www.naomipinnock.co.uk

*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 Felbel · 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 Manka · 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 Oeckert · 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
Naomi Pinnock · WER 6431 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 Schleiernmacher · 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 Szymtka · 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 ...

String Quartet no. 2 (2011–12) 12:12

für Streichquartett

- 1 I retrace your steps 7:10
2 II 5:02

Quatuor Bozzini:

Clemens Merkel, Violine · Alissa Cheung, Violine ·
Stéphanie Bozzini, Viola · Isabelle Bozzini, Violoncello

Words (2010–11) 11:35

für Bariton und Ensemble

- 3 I why... (a night song) 4:09
4 II solve a night 1:29
5 III again nothing why (on forgetting) 5:57

Omar Ebrahim, Bariton

London Sinfonietta:

Mark van de Weil, (Bass-) Klarinette · Andrew Webster, (Bass-) Klarinette ·
Thomas Gould, Violine · Hilaryjane Parker, Violine · Eniko Magyar, Viola ·
Lionel Handy, Violoncello · Markus van Horn, Kontrabass · Helen Tunstall, Harfe ·
David Hockings, Schlagwerk · Chris Bradley, Cimbalom ·
Ian Watson, Akkordeon
Leitung: Beat Furrer

Lines and Spaces (2015) 10:43

für Klavier

- 6 Space I 1:32
7 Line I 0:39
8 Space II On a Clear Day 3:58
9 Line II 0:37
10 Space III Song 2:59
11 Line III 0:58

Richard Uttley, Klavier

Music for Europe (2016) 18:24

für Flöte, Klarinette, Schlagwerk, Klavier und Harfe

- 12 I transparent lament 6:04
13 II porous with loss (i) 1:47
14 III 4:18
15 IV porous with loss (ii) 1:49
16 V rising, rising 4:25

Ensemble Adapter:

Kristjana Helgadóttir, Flöte · Ingólfur Vilhjálmsson, Klarinette ·
Matthias Engler, Schlagwerk · Antonis Anissegos, Klavier ·
Gunnhildur Einarsdóttir, Harfe

Impressum

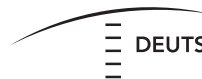
Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2017): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt ·
Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry ·
Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1–2: Produktion der Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH ·
22. November 2019 · Church of St John the Baptist, Dethick · Tonmeister: Stephan Schmidt
3–5: Produktion der BBC · 12. März 2011 für *Hear and Now show* im BBC Radio 3 · © 2020 BBC
6–11: Produktion der Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 21. Mai 2019 ·
SJE Arts Church, Oxford · Tonmeister: David Lefebvre
12–16: Koproduktion von Deutschlandfunk Kultur und Deutscher Musikrat gemeinnützige
Projektgesellschaft mbH · 23. Januar 2019 · Haus des Rundfunks Berlin, Kleiner Sendesaal ·
Produzent: Rainer Pöllmann · Tonmeister: Michael Havenstein · Toningenieur: Henri Thaon

Noten: © Naomi Pinnock

Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH
Autor: Dirk Wieschollek
Translation: Dr. J. Bradford Robinson/Naomi Pinnock · Traduction: ECHOO Konferenzdolmetschen
Redaktion: Sina Miranda

Cover Art: *Black and White Floor*, 2001 (Detail), weiße Tinte auf schwarzem Papier, 55 x 84 cm,
© Rachel Whiteread. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Gagosian.
Porträtfoto Naomi Pinnock: © Amy Newiss
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



DEUTSCHER MUSIKRAT

edition
zeitgenössische musik

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