

LIZA LIM

BR
KLASSIK

#47

A Sutured World

Mary /
Transcendence
after Trauma

The Compass

musica viva



[1–4] A SUTURED WORLD

playing time 28:54

für Violoncello und Orchester [2024]

[1] I. take this broken wing... 2:58 / [2] II. Chrysalis 10:16 / [3] III. Sutra 7:36 /

[4] IV. Simon says: Alle Vögel fliegen hoch 8:04

NICOLAS ALTSTAEDT [*Violoncello*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

EDWARD GARDNER [*Leitung*]

**[5–11] MARY / TRANSCENDENCE AFTER
TRAUMA**

playing time 19:26

für Orchester [2020–21]

[5] I. Still Life with Foetus and Angel 3:34 / [6] IIa. *Audi, Pontus* (Hear, O Sea) 1:32 /

[7] IIb. *Audi, Tellus* (Hear, O Earth) 1:33 / [8] IIc. *Audi maris magni limbus*

(Hear, O great earth-girdle of the Ocean) 3:01 / [9] III. Her wild consent 2:04 /

[10] IV. *Sidera super terram cadent* (the Stars fall over the Earth) 1:43 /

[11] V. Mary – Tree of Light 5:59

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

FRANCK OLLU [*Leitung*]

[12–13] THE COMPASS

playing time 20:43

für Flöte, Didgeridoo und großes Orchester [2005–06]

[12] I 8:15 / [13] II 12:28

CARIN LEVINE [*Flöte*] | WILLIAM BARTON [*Didgeridoo*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

CHRISTOPH POPPEN [*Leitung*]

total playing time 69:03

LIZA LIM [³⁸1966]

Liza Lim, 1966 in Perth Australien geboren, ist Komponistin, Pädagogin und Forscherin, deren Musik sich auf kollaborative und transkulturelle Praktiken konzentriert. Schönheit, Wut und Lärm, Ökologie und weibliche spirituelle Traditionen stehen im Mittelpunkt neuerer Werke wie *Sex Magic* (2020) für die Flötistin Claire Chase, dem Orchesterzyklus *Annunciation Triptych* (2019–22) und *Multispecies Knots of Ethical Time* (2023) für Performer, Film und Ensemble. Liza Lim erhielt Kompositionsaufträge von weltweit führenden Orchestern und Ensembles, darunter Los Angeles Philharmonic, BRSO, Concertgebouworkest, die Symphonieorchester der BBC, BBC Scottish, des SWR und WDR, von Sydney und Melbourne, Ensemble Musikfabrik, ELISION, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Klangforum Wien, Arditti Quartet und JACK Quartet. Ihre Musik wurde bei den Berliner Festspielen, dem Spoleto Festival, dem Miller Theatre New York, dem Festival d'Automne à Paris, der Biennale von Venedig, dem Lucerne Festival und bei allen großen australischen Festivals aufgeführt. Sie

wurde zur »Komponistin des Jahres« OPUS KLASSIK 2024 ernannt und erhielt den 13. Roche-Auftrag, für das Lucerne Festival 2026 zu komponieren. Zu ihren Auszeichnungen gehören der Don Banks Award des Australia Council (2018), der Happy New Ears-Preis der Hans und Gertrud Zender Stiftung (2021) und der APRA AMCOS National Luminary Award (2022). Für ihren Beitrag zur australischen Musik wurde sie 2023 zum »Member of the Order of Australia« (AM) ernannt (King's Birthday Honours). Liza Lim ist Professorin für Komposition und Inhaberin des Sculthorpe-Lehrstuhls für australische Musik am Sydney Conservatorium of Music. Sie ist die erste Musikerin, die mit einem Laureate Fellowship des Australian Research Council (2025–29) ausgezeichnet wurde, um ein fünfjähriges Programm zu leiten, das die Auseinandersetzung mit dringenden klimatischen und sozialen Fragen durch Musik fördern soll. Ihre Initiativen im Rahmen des »Sydney Con's Composing Women«-Programms zur Gleichstellung der Geschlechter hatten weitreichende Auswirkungen auf die Auftragsvergabe, die Aufführung und die Führungsrolle der nächsten Generation in der australischen Musik.

LIZA LIM [*1966]

Liza Lim, born in 1966 in Perth, Australia, is a composer, educator, and researcher whose music focuses on collaborative and transcultural practices. Themes of beauty, rage, and noise, ecological connections, and female spiritual traditions are at the heart of recent works such as *Sex Magic* (2020) for flutist Claire Chase, the orchestral cycle *Annunciation Triptych* (2019–22), and *Multispecies Knots of Ethical Time* (2023) for performers, film, and ensemble. Liza Lim has received commissions from leading orchestras and ensembles worldwide, including the Los Angeles Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Royal Concertgebouw Orchestra, the BBC Symphony Orchestras, BBC Scottish, SWR, and WDR Symphony Orchestras, the Sydney and Melbourne Symphony Orchestras, Ensemble Musikfabrik, ELISION, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Klangforum Wien, International Contemporary Ensemble, Arditti Quartet, and JACK Quartet. Her music has been performed at the Berliner Festspiele, Spoleto Festival, Miller Theatre New York, Festival d'Automne à

Paris, Venice Biennale, Lucerne Festival, and all major Australian festivals. She was named Composer of the Year at the OPUS KLASSIK 2024 awards and received the 13th Roche Commission to compose for the Lucerne Festival 2026. Her accolades include the Don Banks Award from the Australia Council (2018), the Happy New Ears Prize from the Hans and Gertrud Zender Foundation (2021), and the APRA AMCOS National Luminary Award (2022). For her contribution to Australian music, she was appointed a Member of the Order of Australia (AM) in the 2023 King's Birthday Honours. Liza Lim is Professor of Composition and holds the Sculthorpe Chair of Australian Music at the Sydney Conservatorium of Music. She is the first musician to receive a Laureate Fellowship from the Australian Research Council (2025–29), leading a five-year program that will foster engagement with urgent climatic and social issues through music. Her initiatives within the Sydney Con's Composing Women program for gender equality have had far-reaching impacts on commissioning, performance, and leadership roles for the next generation in Australian music.

»A SUTURED WORLD«

für Violoncello und Orchester [2024]

Besetzung:

2 Flöten (2. auch Piccoloflöte)	14 Violinen I
2 Oboen	12 Violinen II
2 Klarinetten (2. auch Bassklarinette)	10 Violen
2 Fagotte (2. auch Kontrafagott oder Kontraforte)	8 Violoncelli
	6 Kontrabässe

2 Hörner

2 Trompeten

2 Posaunen (2. auch Tenorbassposaune)

Schlagzeug

Harfe

Entstehungszeit: 2024

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, Royal Concertgebouw Orchestra, Cello Biënnale Amsterdam, Melbourne Symphony Orchestra, Casa da Música Porto

Uraufführung: 25. Oktober 2024 im Herkulesaal der Residenz München mit Nicolas Altstaedt (Violoncello) und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Edward Gardner

JOHANN JAHN

DER HEILER UND DIE NARBEN. GEDANKEN ZUM CELLO-KONZERT ›A SUTURED WORLD‹ VON LIZA LIM

Spiritualität ist eine der Säulen in Liza Lims Künstlerischem Schaffen. In vielen ihrer Werke thematisiert sie Schnittstellen zwischen Glauben, Moral und Hoffnung, verbunden mit dem Wunsch, Grenzen zu überwinden, vermeintlich getrennte Ebenen zu verbinden. Eine Basis, die dem Cellisten Nicolas Altstaedt mit seiner feinen Sensorik für Metaebenen sehr entgegenkommt, was sich auch insofern bestätigt, als Liza Lim ihn als Menschen mit »großer spiritueller Energie« kennenlernte, wie sie die Zusammenarbeit erinnert. Aber dazu gleich mehr. Noch spannender ist es, dass die beiden durch spirituelle Energie schon zusammengeführt wurden. Ausgangspunkt war nämlich eine Radioübertragung von Liza Lims Violinkonzert, das den Titel trägt *Speak – Be Silent*, eine Referenz auf einen Vers des mittelalterlichen persischen Dichters und Mystikers Rumi. Daraufhin schrieb der Cellist der Komponistin, mit der Bitte, ihm ein Stück zu schreiben, was Lim als »große Ehre« empfand, »für solch einen außerge-

wöhnlichen Musiker zu schreiben, zumal der Auftrag wieder mit dem BRSO verbunden war«, einem Klangkörper, mit dem die australische Komponistin schon sehr erfolgreich zusammengearbeitet hat, zuletzt etwa mit *Mary / Transcendence after Trauma*, dem Mittelteil ihres *Annonciation Tryptich*, der im Mai 2023 in München aufgeführt wurde. Während des Kennenlern-Prozesses sprachen Lim und Altstaedt viel über die verschiedenen Instrumente des Cellisten, über Details in Sachen Darmsaiten und über Klangfarben und Klangerzeugung. Und immer mehr sah Lim in Altstaedts Spiel einen Menschen, der geduldig und mit tiefem Mitgefühl Wunden wieder schließt. Zwar einem Chirurgen gleich, aber eher in der Manier eines traditionellen Heilers, dessen Nähte nicht immer blitzsauber sind. In einer frühen Mail an Altstaedt gab sie ihm auch ein anderes schönes Bild mit auf den Weg: das Cello als Handwerkskünstler, der Zerbrochenes wieder zusammensetzt. Jedoch nicht als perfekte Kopie des Originals, sondern

mit sichtbaren und sogar verschönerten Wunden, den historischen asiatischen Vasen vergleichbar, dessen zusammengeklebte Teile Risse hinterlassen, die mit Gold noch extra hervorgehoben werden. Narben als Schönheitsideal, nicht als etwas, was es zu verbergen gilt.

Wundheilung

Gibt diese »Wundheilung« dem Stück die eine Seite der Annäherung (sowie den Titel), so ist es eine übergeordnete Ebene, die darauf aufbaut. Denn Risse verändern einen festen Gegenstand entscheidend: Er wird nicht nur instabil, er wird auch transparent, und sei es noch so wenig wahrnehmbar. Licht kann durch Risse scheinen, es kann kurz blitzartig durchbrechen, blenden und funkeln, aber es kann eben auch nur schimmern, flimmern, nur den fahlen Hauch einer Quelle durchlassen, je nach Größe des Risses. Außerdem hat Lim die Sprachwurzel des englischen Wortes »suture« (»zunähen« oder »Wundnaht«) interessiert. Das lateinische »sutura« gibt es beispielsweise auch im indischen Sanskrit: Als »Sutras« werden allerdings die uralten Schriften auf Palm-

blättern bezeichnet, die wiederum durch feinsten Faden zusammengehalten werden. Dies alles zusammen ergab für Lim den Nährboden ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Und Lim schrieb wie im Rausch, sammelte, probierte aus – und verwarf wieder: »Ich habe so gar einen kompletten Satz wieder aussortiert«, meint Lim im *musica-viva*-Interview, wobei sie erläutert: »Ich liebe das Cello sehr, habe schon mehrere Stücke für dieses Instrument geschrieben und immer wieder neue Seiten entdeckt. Bei diesem Stück war ich anfangs einige Male auf der falschen Fährte, habe Türen geöffnet, die nicht in die Welt des Konzertes geführt, gepasst haben. Da waren dann Farben, die sich mit dem ohnehin großen Klangfarbenreichtum eines Orchesters gerieben hätten. Manches blieb Studie, Anderes wurde ein neues Stück für Cello und Klavier.« Aber irgendwann muss man zu einem Ende finden. Ganz genau weiß man nie, wann das ist, wie sie sagt: »Im Laufe des Kompositionsprozesses lerne ich immer dazu. Es ist eher ein Kennenlernen der unterschiedlichen Potenziale, wo was hinführen könnte. Und wenn ich einigermassen den Überblick habe, was möglich ist, dann kann ich auch loslassen.«

Für Liza Lim ist es aber entscheidend, das Stück nicht nur an die Ausführenden weiterzugeben, sondern vor allem ans Publikum: »Musik (wie jede Art von Kunst) ist ein nie enden wollender Prozess. Jede Rezeption ist anders, und so kann sich auch Wirkung und Botschaft ständig ändern. Ein bisschen sind auch die Menschen im Publikum Mitschöpfende der Arbeit, die ich irgendwann zu Papier gebracht habe.«

Hörbare Halluzination

Bei Liza Lim sind diese Partituren von schillernder Schattierungsvielfalt – einer Klanglandschaft, die das Tonale ganz ungeniert als eines von vielen Teilen begreift. »Über die Jahre sind meine Stücke auffallend harmonischer geworden«, erinnert sich die Komponistin, »und ich denke, das hat auch damit zu tun, für Orchester schreiben zu dürfen.« Die Fähigkeiten dieses Klangkörpers seien enorm, etwas wie Halluzination hörbar zu machen sei eine ständige Inspiration, so Lim, und gerade in diesem Stück wollte sie ganz bewusst auch die kantable (tonale) Linie vorstellen, die das Cello so wunderbar bedienen kann. Im konkreten Fall wurde daraus eine

vierteilige Anlage. Im ersten, vergleichsweise kurzen Satz (»take this broken wing«) tupft das Cello immer mal wieder (Licht-)Fragmente in das dazwischen grätschende Orchesterergebaren, wohingegen der zweite Satz (»Chrysalis«) mit einem repetitiven Moment spielt, und so das Bild einer Narbe erzielen soll, die juckt und gescheuert wird. Im Dritten (»Sutra«) eröffnet das Cello mit einem Gesang und tippt in einem fortissimo-Schrei das Orchester an, bevor es sich an die minimalistischen Gesten des Beginns erinnert und so den Faden weiter zu einer Geschichte »schnürt«. Im Finalsatz geht es virtuos zu, gespielt mit Anspielungen unterschiedlichster Art, etwa im Bereich des international vernetzenden Kinderspiels, im Deutschen »Alle Vögel fliegen hoch« oder »Kommando Pimperle«, im Englischen »Simon Says«. Das Ende ist von anmutiger Schlichtheit: Mit einer intimen Geste horcht das Cello in sich hinein.

Originalbeitrag für die *musica viva* / BR

JOHANN JAHN

THE HEALER AND THE SCARS. THOUGHTS ON THE CELLO CONCERTO 'A SUTURED WORLD' BY LIZA LIM

Spirituality is one of the pillars of Liza Lim's artistic œuvre. Many of her works explore the intersection of faith, morality and hope, combined with a desire to transcend boundaries and connect seemingly separate levels. This suits the cellist Nicolas Altstaedt, with his subtle sensitivity to meta-levels, very well—especially since Liza Lim got to know him as a person of “great spiritual energy” during their collaboration, as she recalls. But more on that in a moment. What is even more exciting is that it was spiritual energy that brought the two of them together in the first place. The starting point was a radio broadcast of Liza Lim's violin concerto entitled *Speak—Be Silent*, a reference to a verse by the medieval Persian poet and mystic Rumi. The cellist then wrote to the composer asking her to write him a piece. Lim found it “a great honour” to write “for such an extraordinary musician, especially as the commission again involved the BRSO”—an orchestra with which the Australian composer has already worked very successfully,

most recently with *Mary / Transcendence after Trauma*, the middle section of her *Annunciation Triptych*, which was performed in Munich in May 2023. In the process of getting to know each other, Lim and Altstaedt talked a lot about the cellist's various instruments, and the details of gut strings, timbres and sound production—and Lim increasingly sensed in Altstaedt's playing a person who closes wounds, patiently and with deep compassion. Like a surgeon, but more in the manner of a traditional healer whose stitches are not always perfectly rendered. In an early email to Altstaedt, she also gave him another beautiful image: the cello as a craftsman who takes broken things and puts them back together again. Not as a perfect copy of the original, however, but with visible and even embellished wounds, comparable to historic Asian vases whose glued-together parts leave cracks that are deliberately highlighted with gold. Scars as an ideal of beauty—not as something to be concealed.

Wound healing

If this “healing of wounds” helps us to approach the work and also gives it its title, there is also a higher level that builds on it. Because cracks decisively change a solid object: it becomes not only unstable but also transparent, albeit imperceptibly. Light can shine through cracks, it can burst through briefly like lightning, dazzle and sparkle, but, depending on the size of the crack, it can also just shimmer, flicker, and let through only the pale hint of a light source. Lim was also interested in the etymology of the English word “suture” (as a verb, “to sew together” and as a noun, a “surgical seam”). The Latin “sutura” also exists in Indian Sanskrit, for example: “sutras”, however, are the ancient scriptures written on palm leaves and held together with the finest thread. All of this provided fertile ground for Lim’s artistic exploration, and she wrote in a kind of trance—collecting material, trying it out, and discarding it. “I even left out a whole movement,” Lim explains in the *musica viva* interview. “I love the cello very much, I’ve already written several pieces for the instrument and I keep discovering new sides to it.

With this piece, I made some mistakes at the beginning and opened doors that didn’t fit into the world of the concerto. There were colours that would have clashed with the already rich sonority of the orchestra. Some things remained a study, while others became a new piece for cello and piano”. But at some point you have to come to an end, and you never know exactly when. As she says, “I’m always learning during the composition process. It’s more about getting to know the different possibilities, where something might lead. And when I have a reasonable overview of what is possible, then I can also let go.” For Liza Lim, however, it is crucial to pass on the piece not only to the performers, but above all to the audience: “Music (like any kind of art) is a never-ending process. Every reception is different, and so its effect and message can constantly change. In a way, the people in the audience are also co-creators of the work that I put down on paper”.

10.11

Making hallucination audible

Liza Lim’s scores are characterised by a dazzling variety of shades—a soundscape that unabashedly understands the tonal as one

of many parts. “Over the years, my pieces have become noticeably more harmonious,” the composer recalls, “and I think that has something to do with being allowed to write for orchestra.” The possibilities of such an ensemble are enormous, Lim says, adding that making something like hallucination audible is a constant inspiration. In this piece in particular she says she deliberately wanted to introduce the cantabile (tonal) line that the cello can use so beautifully. In this particular case, it became a four-part arrangement. In the first, comparatively short movement (“take this broken wing”), the cello occasionally dabs fragments (of light) into the intervening orchestral stretches, while the second movement (“Chrysalis”) plays with a repetitive moment, aiming to create the image of a scar that itches and is rubbed. In the third movement (“Sutra”), the cello opens with a song and addresses the orchestra with a fortissimo cry before recalling the minimalist gestures of the opening, further “tying” the thread into a story. The final movement is virtuosic, and peppered with allusions of all kinds - for example, to internationally networked children’s games, in German “Alle Vögel fliegen hoch” or

“Kommando Pimperle”, or in English “Simon Says”. The end is of graceful simplicity: with an intimate gesture, the cello listens to its own inner voice.

Original contribution for *musica viva* / BR

›MARY / TRANSCENDENCE AFTER TRAUMA‹

für Orchester [2020–21]

Besetzung:

Piccoloflöte

2 Flöten

2 Oboen

Englischhorn

2 Klarinetten

Bassklarinette

2 Fagotte

Kontrafagott

4 Hörner

3 Trompeten

2 Posaunen

Bassposaune

Tuba

Schlagzeug

Harfe

Klavier

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violoncelli

8 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2020–21

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: Die ursprünglich für den 28. Januar 2022 geplante Uraufführung des Werkes bei der *musica viva*/BR musste coronabedingt abgesagt werden. Zwischenzeitlich wurde der Gesamtzyklus (Triptychon) am 29. April 2022 im Rahmen von ›Musik der Zeit‹ mit dem WDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Cristian Macelaru in der Kölner Philharmonie uraufgeführt.

JOHANN JAHN

ZU ›MARY / TRANSCENDENCE AFTER TRAUMA‹

War da was? Nein, da war nichts. Oder doch? Ein Hauch? Ein Schimmer? Aus dem Nichts schälen sich zu Beginn Klagschatten, die kurz zu welligen Konturen werden, greifbar scheinen, bevor sie sich im sanft anwachsenden Orchesternebel wieder auflösen und ein Gefühl der Unsicherheit und Distanz hinterlassen. Was Liza Lim zu Beginn ihres Stücks andeutet, verweist auf eine ganz besondere Introspektion: Das In-sich-Hineinhorchen Maria Muttergottes zum Zeitpunkt der Verkündigung durch den Engel. Es ist ein Moment der Nacktheit, der Erkenntnis, der Qual und der Hoffnung – gefasst wie ein Stilleben der Bildenden Kunst, weswegen es kaum verwundert, dass Lim ihrem ersten von insgesamt sieben Sätzen (geordnet in fünf Sektionen) den Untertitel *Stilleben mit Fötus und Engel* gegeben hat. Dieser Hauch ganz zu Beginn, der sich durch wabernde Wiederholungen als Pochen herausfiltern lässt, deutet auf den kaum wahrnehmbaren Pulsschlag eines Menschen ganz tief im Inneren einer Mutter hin. Aber man bedenke freilich: was für ein Pulsschlag, welche Mutter?

Mary ist der Mittelteil eines komponierten Triptychons (*Annunciation Triptych*), das sich mit drei großen Ikonen der weiblichen Spiritualität auseinandersetzt: mit der antiken Lyrikerin Sappho, mit Maria und mit Fatimah, der Tochter Mohammeds. Alle drei Teile können auch für sich aufgeführt werden, sind aber durch eine Metaebene miteinander verbunden, was der Komponistin auch wichtig ist: »Bei allen drei Figuren begegnen wir dem Thema der Verkörperung. Sappho besingt die Erotik der Frauenliebe. In der Biblischen Geschichte von Maria kommt der Erzengel Gabriel auf die Erde, um ihr zu verkündigen, dass sie das Christuskind gebären wird. Da geht es um Geburt. Wie wächst ein Körper in einem anderen heran – also etwas sehr Intimes. Und in der Geschichte von Fatimah geht es um die Abstammungslinie. Fatimah ist die Tochter des Propheten Mohammed, da wird das Licht über den Körper einer Frau weitergegeben. Das sind die Unterschiede, zugleich geht es bei allen Dreien nicht nur um geistige Erleuchtung, sondern um Verkörperung durch Frauen.«

Liza Lim ist eine australische Komponistin mit chinesischen Wurzeln und einer biografisch angelegten multikulturellen Offenheit: Aufgewachsen ist sie in Brunei in Südostasien, wo sie früh die islamische Tradition kennenlernte. Über ihren Vater wurde sie an die christliche Kultur im Allgemeinen und die Anglikanische im Speziellen herangeführt. Schon immer war Lim fasziniert von manchen Überschneidungen in den Weltreligionen, was sich etwa in der Figur der Maria zeigt, die auch im Islam verehrt wird. Die mystische griechische Dichterin Sappho ist ohnehin eine nie enden wollende Inspirationsquelle für Lim: »Wie viele andere Generationen vor mir bin ich begeistert von dieser Frau. Dabei existieren ja nur zwei vollständig erhaltene Gedichte von ihr. Woher kommt dieses Verlangen nach ihr – ist es, weil sie Rätsel aufgibt, weil die Kommunikation mit der Vergangenheit Rätsel aufgibt? Da gibt es auch Parallelen zur Verkündigung, weil Fragen gestellt werden, auf die wir vielleicht keine Antworten haben. Das hat mich interessiert, und natürlich die unglaubliche weibliche Energie, die von allen

Drei ausgeht – obwohl Sappho auf den ersten Blick nicht viel mit den beiden Frauen der Religionen zu tun hat.«

Was Liza Lim darüber hinaus ergründet, ist der Mensch hinter den durch Geschichte und Religion bisweilen nur schemenhaft überlieferten Figuren. Oder anders gesagt: das menschliche Moment in idealisierten, symbolischen, ritualisierten Handlungssträngen der Geschichte und/oder Religion und mögliche Schlüsse für unsere heutige Gesellschaft. Deswegen gibt Lim »ihrer« Maria auch zunächst den Raum für diese menschlich so bewegende wie bewegte Situation, wenn eine Mutter zum ersten Mal Resonanz wahrnimmt vom Leben, das sie schenken wird.

Das Hören

Überhaupt, die Wahrnehmung, oder besser: das Hören spielt bei Lim in diesem Mittelteil ihres Triptychons eine zentrale Rolle. Ausgehend von dem eröffnenden Ausloten durchwandert Maria verschiedene Phasen des Hörens. Zwei historische Quellen waren dabei für die Komponistin von zentraler Bedeutung: der mittelalterliche Gesang *Audi*

Pontus aus dem Codex Las Huelgas, einem spanischen Notenmanuskript für weibliche Stimmen um 1300. Und die *Verkündigung von Cortona*, einem Altarbild des italienischen Renaissance-Malers Fra Angelico (1433/34). Der Text bezieht sich auf die Offenbarung des Johannes (Kap. 6/12–13) als prophetische Vision einer kosmischen Katastrophe, mit fliehendem Himmel und auf die Erde fallenden Sternen (*sidera super terram cadent*). Diese Stimmung nimmt Lim zum Anlass, Maria eine fiktive Trance durchleben zu lassen, in der sie all das Leid, Schmerz und Übel der Menschheit vorhersieht (*vulgo*: hört), die durch die Geburt Jesu implizit sind.

Das Unsagbare

Musikalisch fasst Lim das sehr bildhaft, bisweilen programmatisch ein. Immer wieder lässt sie ein tonales Zentrum errahnen, das für kurze Zeit Sicherheit und Innehalten anbietet, bevor es gleich wieder von reibenden Klangwolken sogartig eingezogen und weitergetragen wird. Auch (bisweilen an Gustav Mahler erinnernde) Streicherseufzer schimmern durch, die Maria als menschlich leidende Frau darstellen, die einerseits ganz

unbedarft Fragen zu formulieren scheint, andererseits (logischerweise) überrascht, ja erschrocken ist von potentiellen Antworten, die ihre Trance mit sich bringt. Den hellen Gegenpart zum düsteren Text bietet für Lim das Altarbild von Fra Angelico, in dem Hoffnung und Bejahung Pate stehen. Und das zugleich eine nächste Phase einläutet: Denn Maria hört nicht nur, sie spricht auch – wenngleich ihr Mund freilich geschlossen bleibt. Liza Lim hat dafür einen extra Teil mit der Überschrift *Ihre wilde Zustimmung* eingefügt, der durch einen kurzen Übergang mit Perkussion und Solo-Klavier eingestimmt wird und in einem strahlenden Konsens im vollen Orchester mündet. Über Solovioline und insgesamt sensibel rumorendem und leise anwachsendem Duktus lots uns Lim durch die finale Phase, die *Baum des Lichts* überschrieben ist. Dabei spielt die Komponistin gekonnt mit dem Erbe der Vergangenheit: Strudel in den Streichern und/oder gewisse tonale Fragmente im Blech mögen Verbeugungen vor den großen Magiern der Vergangenheit assoziieren – die *Alpen-sinfonie* von Richard Strauss scheint etwa hier und da vorbeizuhuschen. Vor allem aber vermag es Liza Lim, in diesem Abschnitt ein-

mal mehr das Unsagbare hinter der mythischen Figur zum Vorschein treten zu lassen. Nach dem anfangs durchlebten Trauma mit der Bürde, Jesus Christus zur Welt zu bringen, gelingt es Maria durch schiere Kraft des Glaubens und der Liebe zum Licht zu finden – sie scheint nun nicht mehr nur Mensch, sondern bereits Teil einer Verwandlung zu sein, die mit Worten zu erklären uns Menschen nicht zu Gebote steht. Was uns aber bleibt, ist die Fähigkeit der Empathie. Im konkreten Fall: sich durch und mit Musik in eine Stimmung hineinzusetzen. Ludwig Wittgenstein mag Recht gehabt haben, als ihm sein berühmter Satz eingefallen ist, dass man schweigen muss, wovon man nicht sprechen kann. Mit Liza Lim möchte man hinzufügen: Zum Glück kann man es ja vertonen.



JOHANN JAHN

'MARY / TRANSCENDENCE AFTER TRAUMA'

Was there something just then? No... nothing. Or was there? A hint? A shimmer? At the beginning, shadows of sound emerge from the void, briefly becoming undulating contours, seemingly tangible, before dissolving again into the gently growing orchestral fog, leaving behind a feeling of uncertainty and distance. What Liza Lim suggests at the beginning of her piece is a very particular kind of inner listening—that of the Virgin Mary at the time of the angel's annunciation. It is a moment of nakedness, of realisation, of suffering and of hope, captured like a still life in the visual arts. It is hardly surprising, then, that Lim has subtitled the first of her seven movements (divided into five sections) *Still Life with Foetus and Angel*. This opening allusion, which can be felt as a kind of throbbing through its undulating repetitions, suggests the barely perceptible pulse of a human being deep inside a mother. But this, of course, leads to the thought: what pulse, and what mother? Mary is the centrepiece of a composed triptych (*Annunciation Triptych*) dealing with three great icons of female spirituality: the

ancient lyric poet Sappho, the Virgin Mary, and Fatimah, the daughter of Muhammad. All three sections can also be performed separately, but they are linked by a meta-level that is also important to the composer: "We encounter the theme of embodiment in all three characters. Sappho sings about the eroticism of female love. In the biblical story of Mary, the archangel Gabriel comes to earth to announce to her that she will give birth to the Christ child. So it's about birth, and how one body grows inside another—something very intimate. And the story of Fatimah is about lineage. Fatimah is the daughter of the Prophet Muhammad, so the light is passed on through a woman's body. Those are the differences, but at the same time, all three are not just about spiritual enlightenment, they're about embodiment through women."

Humanity—History—Religion

Liza Lim is an Australian composer with Chinese roots and a biography of multicultural openness: she grew up in Brunei in

Southeast Asia, where she was introduced to the Islamic tradition at an early age. It was her father who familiarised her with Christian culture in general and Anglican culture in particular. Lim has always been fascinated by the way in which the world's religions sometimes overlap—the figure of Mary, for example, is also revered in Islam. And the mystical Greek poetess Sappho is an endless source of inspiration for Lim: “Like many other generations before me, I find the woman deeply inspiring. Yet only two of her poems have survived in their entirety. Why is there such a desire for her? Is it because she is a mystery? Because communication with the past is a mystery? There are also parallels with the Annunciation, because questions arise that we may not have answers to. That interested me, and of course the incredible feminine energy that emanates from all three of them—even though Sappho doesn't seem at first to have much to do with the two women from the religions.” What Liza Lim is also exploring is the human being behind the figures that have so far only been vaguely conveyed by history and religion. In other words: the human side of the idealised, symbolic, ritualised stories of his-

tory and/or religion, and possible conclusions that can be drawn for our society today. This is why Lim first gives “her” Mary space for that deeply moving and emotional human situation in which a mother feels within herself the resonance of the life she will soon bear.

Listening

Perception in general, or listening in particular, plays a key role in this central section of Lim's triptych. After her initial intuitive perception, Mary goes through various phases of listening. Two historical sources were of central importance to the composer here: the medieval chant *Audi Pontus* from the Codex Las Huelgas, a Spanish music manuscript for women's voices from around 1300, and the *Annunciation of Cortona*, a panel altarpiece by the Italian Renaissance painter Fra Angelico (1433/34). The text of *Audi Pontus* refers to the Book of Revelation (Chapter 6: 12–13) as a prophetic vision of a cosmic catastrophe, in which the heavens recede and the stars fall to earth (*sidera super terram cadent*). Lim takes this mood as an opportunity to have Mary experience a fictional trance in which she foresees (*vulgo*:

hears) all the suffering, pain and evil of humanity that the birth of Jesus implies.

The inexpressible

Musically, Lim captures this very vividly, and at times programmatically. Time and again, she suggests a tonal centre that offers a brief sense of security, only to be sucked away again and continued by clouds of sound that rub against each other. Sighing motifs in the strings (sometimes reminiscent of Gustav Mahler) also shimmer through, portraying Mary as a humanly suffering woman who on the one hand seems to formulate questions in a completely innocent manner, but on the other is (logically) surprised and even frightened by the potential answers that her trance brings. For Lim, Fra Angelico's altarpiece, inspired by hope and affirmation, provides a bright counterpoint to the darkness of the text and also ushers in the next phase: Mary not only hears, she speaks—even if her mouth remains closed. Here, Liza Lim has added an extra section called *Ihre wilde Zustimmung* (*Her wild consent*), introduced by a brief transition with percussion and solo piano and culminating in a radiant consensus of the full orchestra.

Lim then leads us through the final phase, entitled *Baum des Lichts* (*Tree of Light*), with a solo violin and a gently rumbling texture that gradually intensifies but remains sensitive. Here the composer skilfully plays with the legacy of the past: swirls in the strings and/or certain tonal fragments in the brass suggest nods to great magicians of the past—Richard Strauss's *An Alpine Symphony* seems to flit by here and there. Most importantly, however, in this section Liza Lim once again succeeds in revealing the inexpressible behind the mythical figure. After the initial trauma and burden of bringing Jesus Christ into the world, Mary manages to find the light through the sheer power of faith and love—she seems no longer merely human, but already part of a transformation that we humans cannot explain with words. However, we retain the ability to empathise, in this case through music. Ludwig Wittgenstein may have been right when he famously said: “That of which we cannot speak, we must pass over in silence.” In the case of Liza Lim, however, one is tempted to add: yes, but fortunately it can also be set to music.

Original contribution for *musica viva* / BR

für Flöte, Didgeridoo und großes Orchester [2005–06]

Besetzung:	Bassposaune
3 Flöten	Kontratuba
2 Oboen	
Englischhorn	Pauken
Klarinette in A	Schlagzeug
Bassklarinette	Celesta
Kontrabassklarinette	Klavier
2 Fagotte	
Kontrafagott	14 Violinen I
	12 Violinen II
4 Hörner	10 Violen
3 Trompeten	10 Violoncelli
2 Posaunen	8 Kontrabässe

Entstehungszeit: 2005–06

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks und Sydney Symphony Orchestra

Uraufführung: 23. August 2006 in der Sydney Opera House mit Rosamund Plummer (Flöte), William Barton (Didgeridoo) und dem Sydney Symphony Orchestra unter der Leitung von Alexander Briger; die *musica viva*-Aufführung fand am 12. Januar 2007 im Herkulesaal der Residenz München mit Carin Levine (Flöte) William Barton (Didgeridoo) und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Christoph Poppen.

MICHAELA FRIDRICH KLANGREISE ZWISCHEN DEN WELTEN

Arabische Sufi-Mystik, chinesische Grabrituale, indische Ragas oder auch moderne westliche Literatur: So unterschiedlich in Wesen und Herkunft sind die Inspirationsquellen der australischen Komponistin Liza Lim. Lims Musik kennt keine kulturellen Grenzen und öffnet sich höchst unterschiedlichen Themen. Die Kompositionen der promovierten Philosophin beziehen sich häufig auf universelle menschliche Fragen, die von ihr klanglich ausgelotet werden. Die ausgeprägte Spiritualität ihrer Werke wirkt dabei nie nur äußerlich aufgesetzt, sondern geht ganz in der musikalischen Struktur auf. Das gilt auch für die 2006 fertiggestellte Komposition *The Compass* für Flöten, Didgeridoo und großes Orchester. Darin wird der Standpunkt zwischen traditioneller Kultur und moderner Zivilisation zum Thema gemacht. Konkrete Inspirationsquelle war für Lim hier das Didgeridoo, ein charakteristisches Instrument der Aborigines, der australischen Ureinwohner. Seinem tiefen Klangspektrum stehen in *The Compass* die hohen Töne der Flöte gegenüber, die sich damit als sein klassisch modernes Pendant präsentiert. Beide Soloinstrumente

begeben sich auf eine Klangreise jenseits der ausgetretenen Pfade ihrer jeweiligen traditionellen Spielpraxis. Dem Didgeridoo, als einem Fremdkörper innerhalb des klassischen Orchesterapparats, fällt allerdings die zentrale Rolle zu. Bereits die ersten Takte machen das deutlich, obwohl darin noch nicht das Instrument selbst, sondern nur die Stimme seines Interpreten erklingt: ein kurzer Sologesang, worin der Didgeridoo-Solist drei Textzeilen in Kalkadoon, einem Dialekt der australischen Ureinwohner vorträgt. Dieser Text am Anfang des Stücks evoziert drei konkrete Bilder, auf die sich die ganze Komposition bezieht: das »Herz der Erde« als ein Symbol für das sinnlich Körperhafte, das »Feuer« als eine transformierende Kraft und die »Sternenstraße« als ein Zeichen für die transzendente Welt jenseits der menschlichen Materialität. Die Stimme des Sängers entspricht in ihrer unmittelbaren Sinnlichkeit am ehesten dem ersten Bild, während die hintereinander einsetzenden Orchesterstimmen wie aus einer fernen Welt herüberklingen. Was dann im Verlauf des Stücks geschieht, ist eine fortwährende Neuordnung und Transformation

der unterschiedlichen Klangwelten. Als »Fluidität des Klangs« bezeichnet Liza Lim das permanente Changieren der Farben und die zahlreichen Glissandi, mit welchen sie das musikalische Geschehen in Bewegung hält und jeden Eindruck von Erstarrung ausschließt. Die Komponistin, deren Vorfahren aus China stammen, führt ihre Vorliebe für solche sich immerzu wandelnden und fließenden Klangbilder auf ihre Verwurzelung in der asiatischen Kultur zurück. In *The Compass* erhält diese musikalische Textur, die sich im fortwährenden Wandel befindet, durch die australische Thematik auch noch eine ganz konkrete Bedeutung. Mit der neuartigen Behandlung des Didgeridoos, das zwischen traditioneller und durch Verfremdungstechniken ungewohnt klingender Spielweise wechselt, wird die große Tradition der australischen Ureinwohner ins Hier und Jetzt übersetzt. Die Botschaft ist: Diese archaische Kultur hat überlebt und existiert – freilich in veränderter Form – auch heute noch. Das Prinzip des unaufhörlichen Wandels gilt aber ebenso für die moderne Kultur und so befinden sich auch die Soloflöte, die Orchesterinstrumente und deren Spieler auf einer Klangreise, die sie auf ungewohntes Terrain

führt. Am deutlichsten wird das im Mittelteil des Stücks, wo das Orchester in einer Art klanglicher Zäsur rhythmische Atemgeräusche erzeugt. Diese Stelle ist eine Hommage an die heiligen Tänze der Aborigines, denen Liza Lim beiwohnen durfte. In *The Compass* entspricht das »atmende Orchester« dem sinnlich körperhaften Element und bezieht sich so auf das am Beginn des Stücks besungene »Herz der Erde«. Der kollektive Atem des Orchesters erinnert an den inneren Rhythmus jener archaischen Rituale, worin die Tänzer wie zu einem einzigen Körper zusammengeschmolzen ihre Bewegungen in vollkommener Simultaneität ausführen. Den Orchesterspielern bringt die Komponistin die Vorstellung vom inneren Rhythmus und absoluter Gleichzeitigkeit mit einem prägnanten Bild nahe. In der Partitur steht an dieser Stelle: »wie wenn sich riesenhafte Flügel öffnen und schließen«. So wird nicht nur die rhythmische Gleichzeitigkeit veranschaulicht, sondern zugleich auch die Anmut und die ausladende Weite der klanglichen Bewegung. Die Expressivität der Atemgeräusche steigert sich schließlich zu einem geradezu dramatischen Gestus, und das mit Hilfe eines ganz und gar klassischen Ausdrucksmittels,

des Paukenwirbels. Aus dem Ritual der Urzeit wird das Ritual von Heute, das es uns laut Liza Lim ermöglicht, wie die Aborigines mit einer spirituellen unsichtbaren Welt in Kontakt zu treten. Eine rituelle Anmutung vermitteln in *The Compass* nicht nur die Atemgeräusche, sondern auch manche Instrumente. So erinnert beispielsweise der charakteristisch vibrierende Klang des Schwirrbogens an das Brummen des australischen Schwirrholzes. Auch das Ausdrucksspektrum der klassischen Instrumente erhält durch ungewöhnliche Spieltechniken einen fast kultischen Charakter. So erzeugen die Streicher, indem sie ihre Saiten abdämpfen und den Bogen direkt am Steg führen, an manchen Stellen ein Sirren ohne definierte Tonhöhe. Oder der Pianist streicht die Saiten seines Instruments mit einer Angelschnur, um den klassischen Klangcharakter zu verfremden. Solche Behandlung der Instrumente zeugt ebenso wie die musikalische Struktur der Komposition von der Lust Lims an fortwährender Transformation, die im Anfangsgesang das Bild des Feuers versinnbildlicht. Die Idee der Transformation motiviert auch den Einsatz kleiner Spielzeuginstrumente, deren Klacken die Geräusche von Insekten imitiert. Am Schluss von *The*

Compass wird durch das Klacken nahezu aller Orchesterspieler eine Lautkulisie erzeugt, die an das Zirpen eines Zikadenschwarms denken lässt. So durchläuft das Stück eine Entwicklung vom körperhaft konkreten Gesang des Dideridoo-Solisten am Anfang bis hin zu den phantastisch wirkenden Klängen eines Insektenschwarms am Schluss. Der Text des Anfangsliedes erweist sich im Verlauf des Stücks als jener Kompass, der dem Stück seinen Namen gibt. Als eine Art Navigationshilfe hält er die Musik zwischen den beiden Zuständen »Körperhaft« und »Übersinnlich« im Fluss. Der Einsatz des Dideridoo und noch stärker der Gesang in einer Sprache der australischen Ureinwohner hat zudem auch eine politische Dimension im Einwanderungsland Australien, die sich dem Publikum anderer Länder nicht auf Anhieb erschließen mag. Doch das Grundthema von *The Compass* ist auch für Nicht-Australier nachvollziehbar: Es handelt von der generellen Suche des Menschen nach dem eigenen ethischen Standpunkt im Leben und in der Welt.

Originalbeitrag für die *musica viva* / BR

MICHAELA FRIDRICH A SONIC JOURNEY BETWEEN WORLDS

Arabic Sufi mysticism, Chinese funeral rites, Indian ragas and modern Western literature: the sources of inspiration for Australian composer Liza Lim are extremely diverse in nature and origin. Lim's music knows no cultural boundaries, and is open to all kinds of different themes. The composer has a doctorate in philosophy, and her compositions use sound to explore the universal human questions. The pronounced spirituality of her works is never merely superficial but completely absorbed in the musical structure. This is also true of her 2006 composition *The Compass* for flute, didgeridoo and large orchestra, which explores the tension between traditional culture and modern civilisation. Lim's specific source of inspiration here was the didgeridoo, the distinctive instrument of the Australian Aborigines. In *The Compass*, its deep tones are juxtaposed with the high notes of the flute, which presents itself as the didgeridoo's modern classical counterpart. Both solo instruments embark on a sonic journey beyond the well-worn paths of their respective traditional playing practices. The didgeridoo, however, plays the central role as

a foreign body within the classical orchestral apparatus. This becomes clear from the very first bars, even though it is not the instrument itself that is heard, but only the voice of its performer: a short solo chant in which the didgeridoo soloist recites three lines of text in Kalkadoon, an Aboriginal dialect. This text at the beginning of the piece evokes three concrete images to which the entire composition refers: the "heart of the earth" as a symbol of the sensual and physical, the "fire" as a transforming force, and the "starry road" as a sign of the transcendent world beyond human materiality. In its immediate sensuality, the singer's voice corresponds most closely to the first image, while the orchestral voices that gradually follow seem to come from a distant world. As the piece progresses, there is a constant reorganisation and transformation of the different sonic worlds. Liza Lim uses the term "sonic fluidity" to describe the constant shifting of colours and the numerous glissandi with which she keeps the musical events in motion, thus eliminating any impression of rigidity. The composer's ancestors came from

China, and she attributes her preference for such ever-changing and fluid soundscapes to her roots in Asian culture. In *The Compass*, this musical texture of constant change also takes on a very concrete meaning through the Australian theme. The novel treatment of the didgeridoo, which alternates between traditional and bizarre-sounding playing techniques, translates the great tradition of the Australian Aborigines into the here and now. The message is that this archaic culture has survived and continues to exist today, albeit in a different form. But the principle of constant change also applies to modern culture and so the solo flute, the orchestral instruments and their players also find themselves on a sonic journey that takes them into unfamiliar territory. This is most evident in the middle section of the piece, where the orchestra produces rhythmic breathing sounds in a kind of tonal caesura. This passage pays homage to the sacred Aboriginal dances that Liza Lim was privileged to attend. In *The Compass*, the “breathing orchestra” corresponds to the sensual, physical element, referring to the “heart of the earth” sung about at the beginning of the piece. The collective breathing of the orchestra evokes

the inner rhythm of those archaic rituals in which the dancers perform their movements in perfect simultaneity, as if fused into a single body. In order to convey the idea of inner rhythm and absolute synchronicity to the orchestra players, the composer uses a striking image in the score at this point: “like giant wings opening and closing”. This visualises not only the rhythmic simultaneity, but also the grace and expansiveness of the tonal movement. The expressiveness of the breath sounds culminates in an almost dramatic gesture—and with the aid of an entirely classical means of expression, the timpani roll. The ritual of prehistoric times becomes the ritual of today, which, according to Liza Lim, allows us, like the Aborigines, to make contact with a spiritual, invisible world. In *The Compass*, a ritualistic impression is conveyed not only by the breathing sounds but also by some of the instruments. The characteristic vibrating sound of the whizzing bow, for example, is reminiscent of that of the Australian bullroarer. The expressive range of the classical instruments is also given an almost cult character by unusual playing techniques. For example, in some places the strings are muted and the bow is

placed directly on the bridge to produce a buzzing sound without a defined pitch. Or the pianist strokes the strings of his instrument with a fishing line to alter the classical character of the sound. This treatment of the instruments, like the musical structure of the composition, testifies to Lim's desire for constant transformation—symbolised by the image of fire in the opening chant. The idea of transformation also motivates the use of small toy instruments whose clacking imitates the sounds of insects. At the end of *The Compass*, the clacking of almost the entire orchestra creates a soundscape reminiscent of the chirping of a swarm of cicadas. In this way, the piece evolves from the physical singing of the didgeridoo soloist at the beginning to the fantastic sounds of a swarm of insects at the end. As the piece progresses, the text of the opening chant proves to be the compass that gives the piece its name. As a kind of navigational aid, it keeps the music flowing between the two states of “physical” and “transcendent”. The use of the didgeridoo and, even more so, the singing in an indigenous Australian language also has a political dimension in Australia as a country of immigration that may not be immediately

apparent to audiences in other countries. But the basic theme of *The Compass* is also understandable to non-Australians: it is about man's overriding search for his own ethical standpoint in life and in the world.

BIOGRAFIEN / BIOGRAPHIES

NICOLAS ALTSTAEDT

Der deutsch-französische Cellist Nicolas Altstaedt ist einer der vielseitigsten Künstler unserer Zeit. Seit seinem vielbeachteten Debüt mit den Wiener Philharmonikern und Gustavo Dudamel hat Altstaedt unter anderem mit dem Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer, dem SWR Sinfonieorchester unter Teodor Currentzis, dem Helsinki Festival unter Esa-Pekka Salonen, dem Philharmonia Orchestra und Paavo Järvi, dem Concertgebouworkest und dem Schwedischen Rundfunkorchester mit Maxime Emelyanychev, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Robin Ticciati und dem Rotterdam Philharmonic Orchestra unter Lahav Shani zusammengearbeitet. Im Jahr 2012 trat Altstaedt die Nachfolge von Gidon Kremer als künstlerischer Leiter des Kammermusikfestivals Lockenhaus an. Altstaedt konzertiert regelmäßig auf historischen Instrumenten mit Ensembles wie Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini und René Jacobs. Er führte zahlreiche Werke von Komponist*innen wie

Jörg Widmann, Wolfgang Rihm, Thomas Larcher und Sofia Gubaidulina auf.

The German-French cellist Nicolas Altstaedt is one of the most versatile artists of our time. Since his acclaimed debut with the Vienna Philharmonic and Gustavo Dudamel, Altstaedt has performed with leading ensembles including the Budapest Festival Orchestra under Iván Fischer, the SWR Symphony Orchestra with Teodor Currentzis, the Helsinki Festival with Esa-Pekka Salonen, the Philharmonia Orchestra and Paavo Järvi, the Royal Concertgebouw Orchestra and the Swedish Radio Symphony Orchestra with Maxime Emelyanychev, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin with Robin Ticciati, and the Rotterdam Philharmonic Orchestra with Lahav Shani. In 2012, at the request of Gidon Kremer, he succeeded him as Artistic Director of the Lockenhaus Chamber Music Festival. Altstaedt regularly performs on period instruments. His close collaborations with composers such as Jörg Widmann, Wolfgang

Rihm, Thomas Larcher and Sofia Gubaidulina also underscore his reputation as an outstanding interpreter of contemporary music.

EDWARD GARDNER

Edward Gardner ist Chefdirigent des London Philharmonic Orchestra und Musikdirektor der Norwegischen Oper und des Balletts, zudem Ehrendirigent des Bergen Philharmonic Orchestra. Als gefragter Gastdirigent tritt er u.a. mit dem BRSO, New World Symphony, Seoul Philharmonic, Sydney Symphony und West Australian Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia und Cleveland, dem San Francisco Symphony, der Staatskapelle Berlin und den Wiener Symphonikern auf. Gardner verbindet eine langjährige Zusammenarbeit mit dem City of Birmingham Symphony und dem BBC Symphony Orchestra. Er leitete Aufführungen am Royal Opera House, der Metropolitan Opera und der Bayerischen Staatsoper. 1974 in Gloucester geboren, wurde Edward Gardner in Cambridge und an der Royal Academy of Music ausgebildet. Zu seinen zahlreichen Auszeichnungen gehören der Royal Philharmonic Society Conductor of the Year Award

(2008) und ein OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours (2012).

Edward Gardner is the Chief Conductor of the London Philharmonic Orchestra and the Music Director of the Norwegian Opera and Ballet. He is also the Honorary Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra. As a guest conductor, he performs with renowned ensembles such as the BRSO, New World Symphony, Seoul Philharmonic, Sydney Symphony, West Australian Symphony Orchestra, New York Philharmonic, the orchestras of Philadelphia and Cleveland, the Berlin State Orchestra, and the Vienna Symphony Orchestra. Gardner has a long-standing collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra and the BBC Symphony Orchestra. He led performances at the Royal Opera House, the Metropolitan Opera, and the Bavarian State Opera. Born in 1974 in Gloucester, Gardner was trained in Cambridge and at the Royal Academy of Music. Among his numerous accolades are the Royal Philharmonic Society Conductor of the Year Award (2008) and an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours (2012).

FRANCK OLLU

Der Dirigent Franck Ollu gilt als Experte für zeitgenössische und französische Musik. Auftritte führten ihn zum BRSO, Deutschen Symphonieorchester Berlin, hr-sinfonieorchester, BBC und Danish National Symphony Orchestra, zum Budapest Festival, zu den nationalen Rundfunkorchestern der Niederlande und Polens, zum Kammerorchester Basel, Konzerthaus Stockholm oder dem Festival Présences von Radio France. Im Dezember 2021 übernahm Ollu die musikalische Leitung einer Neuinszenierung von Rihms *Jakob Lenz* am Nationaltheater Mannheim. Opernengagements führten ihn nach Brüssel, Straßburg, Lille und den Salzburger Festspielen. Ollu leitete zahlreiche Opern-Uraufführungen, darunter Bianchis *Thanks to My Eyes* (Festival d'Aix-en-Provence), Dusapins *Penthésilée* (La Monnaie), *Passion* (Festival d'Aix-en-Provence) und George Benjamins *Into the Little Hill*. Eine besonders enge Beziehung verbindet ihn mit dem Ensemble Modern.

The conductor Franck Ollu is considered an expert in contemporary and French music.

He has performed with the BRSO, Deutsches Symphonieorchester Berlin, hr-sinfonieorchester, BBC and Danish National Symphony Orchestra, the Budapest Festival, the national radio orchestras of the Netherlands and Poland, the Basel Chamber Orchestra, Konzerthaus Stockholm and Radio France's Festival Présences. In December 2021, Ollu led a new production of Rihm's *Jakob Lenz* at the Nationaltheater Mannheim. Opera engagements have taken him to Brussels, Strasbourg, Lille and the Salzburg Festival. Ollu has conducted numerous premieres, including Bianchi's *Thanks to My Eyes* (Festival d'Aix-en-Provence), Dusapin's *Penthésilée* (La Monnaie), *Passion* (Festival d'Aix-en-Provence) and George Benjamin's *Into the Little Hill*. He has a particularly close relationship with the Ensemble Modern.

CARIN LEVINE

Die aus den USA stammende Flötistin Carin Levine zählt zu den renommiertesten Musiker*innen und Pädagog*innen ihres Instruments. Sie studierte zunächst an der University of Cincinnati Flöte bei Jack Wellbaum und Kammermusik bei Peter Kamnit-

zer, bevor sie ihr Studium bei Aurèle Nicolet an der Musikhochschule Freiburg/Breisgau fortsetzte. Als Solistin und Kammermusikerin tritt sie regelmäßig bei Festivals in Europa, Asien, USA und Südamerika auf. Carin Levine hat bisher über 1000 Werke ur- und erstaufgeführt. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Levine mit Komponist*innen wie Violeta Dinescu, Brian Ferneyhough, Keiko Harada, Toshio Hosokawa, Liza Lim, Alvin Lucier, Younghi Pagh-Paan und Giacinto Scelsi. Sie ist künstlerische Leiterin des Landesjugendensembles Neue Musik Niedersachsen. Carin Levine wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, u.a. mit dem Kranichsteiner Musikpreis für die Interpretation zeitgenössischer Musik. 2019 zeichnet sie der Deutschen Komponistenverband mit der FEM-Nadel für ihr Lebenswerk aus.

US-born flutist Carin Levine is one of the most renowned musicians and teachers of her instrument. She initially studied flute with Jack Wellbaum at the University of Cincinnati and chamber music with Peter Kamnitzer before continuing her studies with Aurèle Nicolet at the Freiburg/Breisgau

University of Music. She regularly performs as a soloist and chamber musician at festivals in Europe, Asia, the USA and South America. Carin Levine has premiered over 1000 works to date. Levine has worked closely with composers such as Violeta Dinescu, Brian Ferneyhough, Keiko Harada, Toshio Hosokawa, Liza Lim, Alvin Lucier, Younghi Pagh-Paan and Giacinto Scelsi. She is artistic director of the Landesjugendensemble Neue Musik Niedersachsen. Carin Levine has been honored with numerous awards, including the Kranichstein Music Prize for the interpretation of contemporary music. In 2019, the German Composers' Association awarded her the FEM pin for her life's work.

WILLIAM BARTON

William Barton ist Australiens führender Didgeridoo-Spieler sowie ein hochgeschätzter Komponist, Produzent, Instrumentalist und Sänger. Barton erlernte das Instrument von seinem Onkel Arthur Peterson, einem Stammesältesten der Wannyi, Lardil und Kalkadunga, und arbeitete schon früh mit traditionellen Tanzgruppen, Fusion/Rock/Jazz-Bands, Orchestern, Streichquartetten

und gemischten Ensembles. Im Laufe seiner Karriere hat er sich einen Weg in der klassischen Musikwelt gebahnt, von den Londoner, Berliner und Bremer Philharmonikern bis hin zu historisch bedeutenden Veranstaltungen in der Westminster Abbey zum Commonwealth Day 2019, in der Anzac Cove in Gallipoli und bei den Olympischen Spielen in Peking. William wurde zum Australier des Jahres 2023 in Queensland ernannt. Außerdem erhielt er den Richard Gill Award für besondere Verdienste um die australische Musik. William hat die Ehrendoktorwürde der Griffith University und der University of Sydney.

William Barton is Australia's leading didgeridoo player as well as a highly esteemed composer, producer, instrumentalist and vocalist. William first learnt the instrument from his uncle, Arthur Peterson, an Elder of the Wany, Lardil and Kalkadunga people and was working from an early age with traditional dance groups, fusion/rock/jazz bands, orchestras, string quartets and mixed ensembles. Throughout his career he has forged a path in the classical musical world from the

London, Berlin and Bremer Philharmonic Orchestras to historic events at Westminster Abbey for Commonwealth Day 2019, at Anzac Cove in Gallipoli and the Beijing Olympics. William was named Queensland Australian of the Year for 2023. He also received the Richard Gill Award for Distinguished Services to Australian Music. William holds honorary doctorates from both Griffith University and the University of Sydney.

CHRISTOPH POPPEN

Christoph Poppen steht seit Beginn seiner internationalen Dirigentenkarriere für ein breit gefächertes Engagement für zeitgenössische Musik. Zahlreiche Gastdirigate führten ihn zu Orchestern wie Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Staatskapelle Dresden, Bamberger Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, Detroit und Indianapolis Symphony Orchestras, Wiener Symphoniker, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, New Japan Philharmonic Orchestra und Singapore Symphony Orchestra, Camerata Salzburg und zur Biennale in Venedig. Derzeit ist er Chefdirigent des Kölner Kammerorchesters

und Musikdirektor der Hong Kong Sinfonietta. 2019 gründete Poppen die Internationale Akademie von Marvão für Musik, Kunst und Wissenschaft. Von 2020 bis 2022 war er künstlerischer Leiter von »Classic Revolution«, dem neuen Festival in der Lotte Hall in Seoul, Südkorea.

Christoph Poppen has been committed to contemporary music since the beginning of his international conducting career. Numerous guest conducting engagements have taken him to orchestras such as the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Staatskapelle Dresden, Bamberger Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, Detroit and Indianapolis Symphony Orchestras, Wiener Symphoniker, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, New Japan Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, Camerata Salzburg, and to the Biennale in Venice. He is currently the Chief Conductor of the Cologne Chamber Orchestra and Music Director of the Hong Kong Sinfonietta. In 2019, he established the International Academy of Marvão for Music, Arts, and Science. From 2020 to 2022, he was

the Artistic Director of "Classic Revolution", the new festival at the Lotte Hall in Seoul, South Korea.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit Beginn der Saison 2023/2024 begrüßte das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hruša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen

führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­stätigkeit erhielt das BRSO viele renommierte Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie des Orchesters um wichtige Meilensteine erweitert, u.a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Gastauftritte in den Musikzentren der Welt. Im Ranking der »world's greatest orchestras« der weltweit führenden Klassik-Website Bachtrack belegt das BRSO aktuell den dritten Platz.

At the start of the 2023/2024 season, the BRSO welcomes Sir Simon Rattle as its new Chief Conductor. He is the sixth in a series of distinguished conductors to lead the orchestra, following Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel and Mariss Jansons. Soon after its founding in 1949, the BRSO developed into an internationally renowned orchestra. In addition to performing the Classical-Romantic and Classical-Modern repertoires, the orchestra's main tasks include a

commitment to contemporary music through *musica viva*, founded by Karl Amadeus Hartmann in 1945. Many renowned guest conductors, including Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini and Wolfgang Sawallisch, have left their mark on the orchestra. Today, important partners include Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hruša and Iván Fischer. The BRSO has toured Europe, Asia and North and South America, and has won many prestigious awards for its extensive recording activities. Even before his appointment, Simon Rattle had already added major milestones to the orchestra's discography, including works by Mahler and Wagner. Further recordings will accompany the collaboration, as will the intensive promotion of young talent and guest appearances in the world's musical centres. The BRSO is currently ranked third in the "World's Greatest Orchestras" by BachTrack, the world's leading classical music website.

Website *brso.de*
Instagram *[@brsorchestra](https://www.instagram.com/brsorchestra)*
Facebook *[@brso](https://www.facebook.com/brso)*
YouTube *[@brsorchestra](https://www.youtube.com/brsorchestra)*

IMPRESSUM

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH – Edition *musica viva*

® + © 2025 BRmedia Service GmbH

Live Recordings *musica viva* concerts and studio productions

Artistic Director *musica viva* / BR Dr. Winrich Hopp

Executive Producer and Editor *musica viva* / BR Dr. Pia Steigerwald

Assistant *musica viva* / BR Giovanni Michelini

25. Oktober 2024 — *A Sutured World*

Recording Location Herkulesaal der Residenz, Munich

Recording Producer Jörg Moser | Recording Engineer Christiane Voit

12. Mai 2023 — *Mary / Transcendence after Trauma*

Recording Location Herkulesaal der Residenz, Munich

Recording Producer Clemens Deller | Recording Engineer Winfried Messmer

12. Januar 2007 — *The Compass*

Recording Location Herkulesaal der Residenz, Munich

Recording Producer Wolfgang Schreiner | Recording Engineer Peter Urban

CD Mastering Christoph Stickel

Publisher G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

Photographer Astrid Ackermann

Translations David Ingram

Layout & Cover Art LMN–Berlin [lmn-berlin.com]

