

WER 6434 2

WERGO



Deutsches  
Symphonie  
Orchester  
Berlin

Ein Ensemble der

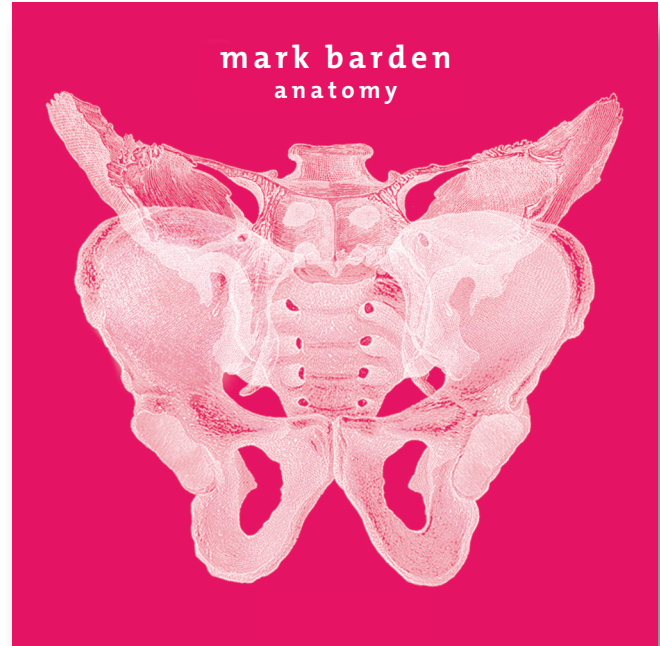


Rundfunk  
Orchester  
Chöre

Deutschlandfunk Kultur

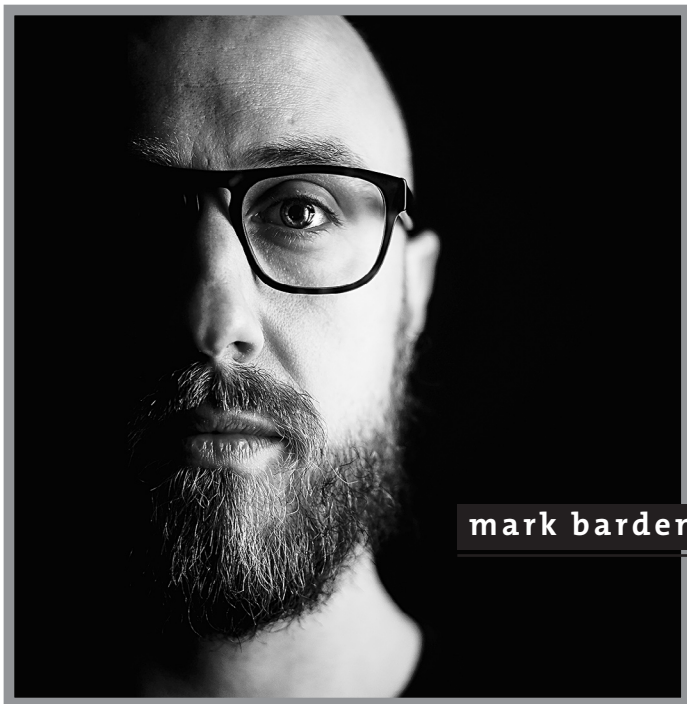
WERGO · A DIVISION OF SCHOTT MUSIC & MEDIA GMBH

LC 00846



mark barden  
anatomy

DEUTSCHER MUSIKRAT



mark barden

## Hearing through and through

by Paul Griffiths

We may be tempted sometimes to think that music comes to us out of the air, without physical origin, immaterial. Audio recordings help that illusion. But since the time recordings began, through that long era from Debussy to Lachenmann, composers have been making the production of sound an issue. And there are some, Mark Barden certainly among them, who are now taking the further step of drawing our attention not only to the making of sound but to the hearing of it. We listen to this music, and thereby listen to our listening.

Such music will want to inhabit extremes, because this is where our listening will most readily be caught in the act. Barden's music is often – by no means always – at an extreme of quietness, as in the first piece on this album: *Veil* (2012). A veil hides something. In doing so, though, it may draw attention to what lies beneath, even intensify curiosity and desire, especially if the veil is, as in this case, thin as breath on cold glass. Challenging us by its very speed to catch up with it, catch what it is, this music is a veil in its waver, its instability. Veil-like, too, is its transparency – though we may have the sense that, in its rush of breath sounds, it is veiling an attempt at speech. A few emergent pitches, in a super-high register, intimate a veiled harmonic scaffolding; other sustained notes are played as “shadows”, made almost entirely of breath sound. But there is more than this. One piccolo veils the other, and is veiled by it. After a short solo, the second piccolo arrives to play in unison with the first, but at a lower dynamic level. Then, following a substantial pause, the two are equal and follow separate but close paths. In a passage played four times over, the second piccolo slower each time, the music opens itself, before drawing back its veils upon veils as it

moves on towards an ending and a coda. Here, in the last third of the piece, vestiges of how it was survive among soft noises.

Entering *aMass* (2015), we encounter again the realm of quiet, of air sounds, of veiled intimacy. A string trio begins, to be joined soon by another trio, of percussion, piano and electric guitar, and then by yet another, of players each of whom makes sounds on and with a metal music stand. Besides the size and variety of the ensemble (the variety offset by Barden's skill in bringing the very different trios close in sonority), two features take this piece far away from the piccolo duo. One is the use of amplification, the other the slow speed, which engages us in the sounds and how they change. Our time horizon is so much wider here. The music grows more or less steadily – though it may also seem to be running in reverse, from the faintest echoes back to the source. It is in the “CORE” section, beginning halfway through the piece, that we come ever nearer to this source, the nine musicians playing in their own time while creating together a crescendo over seven minutes. Once again there is a short coda, of events after the event. Barden intends his title to suggest that the work is a mass, in the sense of a weighty body of matter and of a ritual, and that, through it all, sounds and energies amass.

Though again near the boundaries, between silence and the just-heard, between one instrument and another, *personæ* (2009) has its own character – that, perhaps, of a love scene, between bass flute and bass clarinet. Proximity between the instruments is increased not only by the general quiet but also by what they share in terms of air sounds and sung sounds, as well as harmonics and quarter-tone tuning that may cause them to beat together. On the other hand, they are distinct sonic personalities, the bass clarinet asserting itself right away with a brusque low gesture to which it returns. The bass flute needs some coaxing from its comfort zone of a breathy C, but the eventual outcome is a heated duet of in-

intersecting identities, and then what might be heard as another of Barden's codas. This is the earliest of the pieces assembled here, and perhaps something of a way-station on the path from sound as sign, which would invite decoding (the bass flute's home C, the bass clarinet's quasi-motif of initiation), to sound as substance, inviting participation, experience.

Piccolo and bassoon might not be thought so interchangeable, but on, or very close to, a treble-register D, which is where almost the whole of the brief *lamentoso* (2016) takes place, their tones match and merge, often again with flickering beats. There are a few "shadow" sounds taken on from *Veil*, but, in contrast with that work, the music is not only almost monotone but also almost stationary. And though its expressive character is evident, and haunting, it asks us not so much to be moved as to move with it, in it.

The latest and lengthiest of the works here, *cleft* (2017), brings us back to a more characteristic Barden territory of sounds at the edge of silence, often made raw by exposure to hardship in how they are produced, of differences elided and of drifts that, so strained and etiolated, focus and excite our listening precisely to the extent that they challenge it. Once again, this is a duo: of violin and cello, the latter having its bottom string tuned down an octave, so that it has the full range of the double bass. Very often, though, as one might expect, the instrument is mixing or alternating with its partner, their two voices bound as much as in *personæ*. Hence, in part, the title. As Barden points out, the verb "to cleave" may mean to separate or to join, and a cleft is a separation brought about in what was once joined. Violin and cello here may cleave together so that they cannot be distinguished; at other times they will be far apart.

At the beginning, light finger pressure – used "to tenderly 'choke' the strings," as the composer puts it – produces a soundscape of the softest rustlings and air

sounds. "Precise, unnerving" Barden heads this opening, and the adjectives he uses later are typical: slow, weak, diffuse, fragile, where our ears tell us that weakness is strength, fragility wholeness and purpose. As distinct pitches begin to emerge, so greater force becomes possible. There are polar regions the instruments track through scarily high harmonics, spheres of misunderstanding where one will noisily interrupt the other, and passages of ferocious near-togetherness around the same D that provided the centerpoint for *lamentoso* – but now with so different an effect, as of fighting animals tied together. Barden suggests that the arriving pitches might be heard as coming out of a layer previously hidden, veiled, and thereby raising the possibility of a counterpoint of layers, whether silent, just sounding, or fully energized. "Can we imagine," he asks, "that a gap created between cleft layers is not empty but instead rages with chaotic violence?"

Everything on this disc so far has depended on fine deviations and discriminations, and often on sustained sound. An approach to the piano would obviously require a reorientation, and yet Barden achieves this while maintaining his hold on uncertainty. Perhaps paradoxically, it is process that leads the way. Identity is defined by difference between similarities, and yet the cascading of similarities undermines identity. In the first study of *Études 1–3*, the two hands are in cross-rhythms throughout, one progressively accelerating while the other slows down, and vice versa. The hands are also, roughly speaking, in contrary motion, through waves sparkling with these same opposites of sameness and difference. Marked "With force and grace", this study has the title *Velocity Gauge*, though what is measured here, and precise, is caught up in a whirlwind.

The second study, *Mirrors, Masks*, has the unusual marking "Mercilessly" – appropriate for a toccata that goes insistently and intensively through, once more, patterns of similarity, as well as congealings that may be destined arrivals

or sudden stops. To quote the composer, the material points “in so many directions as to point nowhere clearly”.

With the extraordinary third study, the mirror play operates not internally but instead between the music we hear and its more or less distant model: the opening sinfonia from Bach's C minor keyboard partita. Three kinds of benign removal are applied. In the opening Grave adagio, just seven measures long, the process is one of erasure, to leave just a few chords (including the opening C minor chord and the crunching diminished harmony of the cadence, but both thrust out to the extremes of the keyboard) and floating single notes, all trace of the dotted rhythm gone. The Andante that follows is Webernized: intact, but with its notes zooming up and down the octaves. In the fugue, the two voices of the original are compacted, and yet surviving rhythm beats a path through the resulting harmonic havoc. Unbridled disrespect, so focussed, becomes respect. And this study *On Affect and Nostalgia*, for all its dependence on existing music, might be one of Barden's most personal offerings. “Absence is a source of constant wonder for me;” he writes, “with this music, I want to evoke something beautiful in part *because* of what haunts it.”

Finally, in *anatomy* (2010), we have one of Barden's few compositions for large forces – indeed, his largest score so far, laid out for symphony orchestra plus solo percussionist. In this case, the effort is not at all to have these two components cleave together; on the contrary, each follows its own course – though one may well have the impression that the percussionist is threading a path between the orchestra's blocks, like a fugitive in a night-time city. (Passages of orchestral breathing may make this image almost graphic.) It was an idea that came from Schumann's *Humoreske*, one section of which confronts the pianist with an “inner voice” to be not played but imagined as it directly pre-echoes in the baritone reg-

ister the right hand's soprano melody. In *anatomy*, of course, we have an inner voice that is not silent, that refuses to be silent. This, however, hardly makes the combination whole. If the orchestra's music predicates an absence, the percussionist by no means fills that absence but instead traces its outlines. Emphatically present as this work may appear, by comparison with the fluctuating, almost vanishing surfaces of Barden's smaller works, *anatomy* rests as much on anxieties of not knowing, and on seducing into them the intrepid ear.

# Biography

Mark Barden's music understands sound as a fundamentally physical phenomenon. By emphasizing the violence of sound-making – with all its gripping, striking, and scraping – he invites the audience not just to listen, but to feel their own bodies listening and engaging with sound and, vicariously, with the musicians' bodies as their muscles and breath vibrate the air. Recent works marry virtuosic execution with noise-based sonic material, striving for an inward-turned complexity that, like microscopic views of cells or atoms, is both life-affirming and dizzying in detail.

Barden (b. 1980, Cleveland, USA) composes concert music and sound installations with and without live performers. He holds degrees from the Oberlin Conservatory, Hochschule für Musik Freiburg, and Goldsmiths and studied composition with Lewis Nielson, Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger, Jörg Widmann, and Roger Redgate. His work has received honors and distinctions from the Ernst von Siemens Music Foundation, GEMA, Darmstadt Summer Courses, Berlin Academy of the Arts, Bavarian Academy of Fine Arts, et alia.

Works commissioned by leading cultural institutions and festivals (e.g., Donaueschingen, Witten, Wien Modern, Goethe Institut) are performed regularly by Klangforum Wien, Ensemble intercontemporain, ensemble recherche, the Mivos Quartet, KNM Berlin, ensemble mosaik, Nicolas Hodges, the Arditti Quartet, and others. Mark Barden is a professor of composition at the Hochschule für Musik Detmold. His scores are published by Edition Peters.

[www.mark-barden.com](http://www.mark-barden.com)

## Durch und durch Hören

von Paul Griffiths

Wir neigen manchmal dazu zu denken, dass Musik aus der Luft entspringt, ohne physikalische Herkunft und ohne Materie. Klängaufnahmen stützen diese Illusion. Doch seit es – rückblickend auf eine lange Ära von Debussy bis Lachenmann – Aufnahmen gibt, haben Komponistinnen und Komponisten die Klangproduktion zum Thema gemacht. Und es gibt manche, darunter sicherlich auch Mark Barden, die nun einen Schritt weiter gehen und unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die Klangerzeugung, sondern auch auf das Zuhören lenken. Wir hören diese Musik und hören dabei unserem eigenen Hören zu.

Solche Musik möchte Extreme bewohnen, denn dort wird unser Zuhören am leichtesten auf frischer Tat ertappt. Bardens Musik befindet sich oft, aber keinesfalls immer, im Bereich extremer Lautlosigkeit, wie beim ersten Stück dieses Albums: *Veil* (2012). Ein Schleier (engl.: *veil*) verbirgt etwas. Er kann jedoch die Aufmerksamkeit auf das darunter Liegende lenken und die Neugierde und das Begehren danach sogar noch intensivieren, insbesondere wenn der Schleier, wie in diesem Fall, so dünn ist wie ein Hauch auf kaltem Glas. Mit ihrer Geschwindigkeit fordert uns diese Musik heraus, ihrer habhaft zu werden und sie einzuholen; sie ist ein Schleier in ihrem Flattern, in ihrer Instabilität. Schleierhaft ist auch ihre Durchsichtigkeit, obwohl man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass sie im Rausch ihrer Atemklänge einen Sprechversuch verschleiert. Eine geringe Anzahl emporstrebender extrem hoher Töne lassen ein verschleiertes harmonisches Gerüst durchblicken. Wieder andere, fast vollständig aus Atemgeräuschen bestehende Töne, werden wie ein Schatten lange gehalten. Aber es steckt noch mehr dahinter. Eine Piccoloflöte verhüllt die andere und wird wiederum von ihr verschleiert. Nach

einem kurzen Solo erscheint die zweite Piccoloflöte im Unisono mit der ersten, aber mit reduzierter Lautstärke. Nach einer beachtlichen Pause sind beide dann gleich auf, verfolgen aber getrennte enge Pfade. In einer viermal wiederholten Passage, bei der die zweite Piccoloflöte jedes Mal langsamer wird, öffnet sich die Musik für einen Moment, bevor sie im Voranschreiten zum Ende und zu einer Coda wieder Schleier über Schleier zuzieht. Hier, im letzten Drittel des Stücks, überleben unter leisen Geräuschen Überreste von dem, wie es einmal war.

In *aMass* (2015) begegnen wir wieder der Sphäre leiser, luftiger Klänge und verschleierter Intimität. Ein Streichtrio beginnt, bald schließt sich ein zweites Trio aus Schlagzeug, Klavier und elektrischer Gitarre an und dann ein weiteres aus Spielern, die auf und mit den metallenen Notenständern Klänge erzeugen. Neben der Größe und Vielfalt des Ensembles (die Vielfalt wird durch Bardens Fertigkeit ausgeglichen, die sehr unterschiedlichen Trios einander klanglich näherzubringen) führen zwei Besonderheiten das Stück weit weg vom Piccolo-Duo. Das ist zum einen die Verwendung von Verstärkung und zum anderen das langsame Tempo, das unser Interesse an den Klängen und ihren Veränderungen weckt. Unser Zeit-horizont ist hier viel weiter. Die Musik wächst stetig an, gleichwohl sie von den zartesten Echos zur Quelle zurück zu verlaufen scheint. Im „Kern“-Stück der Arbeit, das in der Mitte des Werkes beginnt, kommen wir dieser Quelle näher: Hier spielen die neun Musikerinnen und Musiker jeweils in ihrer eigenen Zeit und erzeugen dabei ein gemeinsames, siebenminütiges Crescendo. Wieder gibt es eine kurze Coda, mit weiteren Ereignissen, die auf das Ereignis folgen. Barden deutet mit dem Titel daraufhin, dass diese Arbeit eine *mass* darstellt, also sowohl eine Masse im Sinne eines gewichtigen materiellen Körpers als auch eine Messe im Sinne eines Rituals, und dass sich bei all dem Klänge und Energien anhäufen (*amass*).

Obwohl sich auch dieses Werk eng an den Grenzen zwischen Stille und dem gerade Gehörten, zwischen einem Instrument und dem anderen bewegt, zeichnet sich *personæ* (2009) durch einen eigenen Charakter aus – womöglich den einer Liebesszene, und zwar zwischen Bassflöte und Bassklarinette. Die Verbindung der beiden Instrumente wird nicht nur durch die vorherrschende Ruhe forciert, sondern auch durch Gemeinsamkeiten ihrer Luftgeräusche und gesungenen Klänge, ihrer Obertöne und der vierteltönigen Stimmung, die sie gemeinsam schwingen lassen. Andererseits sind sie verschiedenartige klangliche Persönlichkeiten: Die Bassklarinette setzt sich sogleich mit einer brüskten tiefen Geste durch, zu der sie später zurückkehrt. Die Bassflöte muss erst überredet werden, um aus ihrer Komfortzone eines hauchigen C zu kommen. Das Endergebnis ist jedoch ein hitziges Duett sich überschneidender Identitäten und führt in eine weitere von Bardens Codas oder zumindest eine so anmutende Passage. Dieses früheste der hier zusammengestellten Stücke ist vielleicht eine Art Zwischenstation auf dem Weg vom Klang als Zeichen, das zur Entschlüsselung einlädt (C als das Zuhause der Bassflöte, das Quasi-Initiationsmotiv der Bassklarinette), zum Klang als Material: eine Einladung zur Teilhabe, zur Erfahrung.

Die Austauschbarkeit von Piccolo und Fagott mag nicht augenfällig sein, aber im oder sehr nahe am Höhenregister D, in dem fast das gesamte kurze Werk *lamentoso* (2016) stattfindet, überlagern sich und verschmelzen Töne – auch hier oftmals wieder in flackernden Schwebungen. Es gibt ein paar „Schatten“-Klänge, die von *Veil* übernommen wurden, aber im Gegensatz zu diesem Werk ist die Musik nicht nur fast monoton, sondern auch beinahe unbeweglich. Und obwohl sich ihr ausdrucksstarker Charakter eindringlich offenbart, fordert sie uns nicht so sehr auf, bewegt zu werden, als sich mit ihr und in ihr zu bewegen.

Das neueste und längste Werk *cleft* (2017) führt uns zurück in ein charakteristisches Barden-Territorium aus Klängen am Rande der Stille, oftmals roh durch die

harte Machart, in der sie entstanden sind, geprägt durch Differenzierungen, die aufgehoben werden, und mit derart angestregten und etiolierten Abwanderungen, die unser Hören in genau demselben Maße fokussieren und erregen, wie sie es herausfordern. Es ist abermals ein Duo: Diesmal eine Violine und ein Cello, bei dem die tiefste Saite eine Oktave tiefer gestimmt ist, so dass es den gesamten Tonhöhenbereich des Kontrabasses umfasst. Obwohl sich das Instrument, wie zu erwarten war, mit seinem Partner mischt und abwechselt, sind ihre Stimmen oftmals so stark verbunden wie in *personæ*. Darauf nimmt auch der Titel Bezug. Wie Barden herausstellt, kann das Verb *to cleave* sowohl „spalten“ als auch „verbinden“ bedeuten, und *cleft* (wörtlich: Kluft, Spalte) ist eine Trennung, wo separiert ist, was einmal verbunden war. Violine und Cello halten hier aneinander fest, so dass sie nicht unterschieden werden können; bisweilen sind sie aber weit voneinander entfernt.

Zu Beginn erzeugt ein leichter Fingerdruck – mit dem die Saiten „zärtlich erstickt“ werden, wie der Komponist es ausdrückt – eine Klanglandschaft aus sanftestem Rascheln und Luftgeräuschen. „Präzise, zermürbend“, so betitelt Barden diesen Anfang, und die Adjektive, die er später verwendet, sind typisch: langsam, schwach, diffus, zerbrechlich, wobei unsere Ohren uns sagen, dass Schwäche Stärke, Zerbrechlichkeit Ganzheit und Zweck sind. Wo unterschiedliche Tonhöhen auftauchen, wird größere Kraft ermöglicht.

Da gibt es extreme Stellen, die die Instrumente durch beängstigend hohe Flageoletts führen, Sphären des Missverständnisses, in denen das eine Instrument das andere geräuschvoll unterbricht, und Passagen wilder Nähe um dasselbe D herum, das den Mittelpunkt für *lamentoso* bildete – aber nun so anders in der Wirkung: wie zusammengebundene kämpfende Tiere. Barden schlägt vor, dass die erreichten Tonhöhen wie aus einer zuvor verborgenen, verschleierte Schicht hervorgehen könnten, um so einen Kontrapunkt der Schichten zu ermöglichen,

ob still, nur klingend oder mit voller Energie. „Können wir uns vorstellen“, fragt er, „dass die Lücke zwischen den auseinanderklaffenden Schichten nicht leer steht, sondern vor chaotischer Gewalt tobt?“

Bisher war alles auf dieser CD von feinen Abweichungen und Unterscheidungen und oft von anhaltendem Klang geprägt. Die Einbindung eines Klaviers würde eindeutig eine Neuorientierung erfordern – und dennoch erreicht Barden dies und behält seinen Fokus auf der Unbestimmtheit bei. Womöglich ist es paradox, dass es der Prozess ist, der den Weg weist. Identität wird durch Unterschiede zwischen Ähnlichem definiert, und trotzdem untergräbt die Kaskadierung von Ähnlichkeiten Identität. In der ersten Studie der *Études 1–3* spielen beide Hände durchgehend in Kreuzrhythmen, wobei eine progressiv beschleunigt, während die andere langsamer wird; und umgekehrt. Die Hände bewegen sich, grob gesagt, entgegengesetzt durch Wellen, die dieselben Gegensätze von Gleichheit und Unterschiedlichkeit aufwirbeln. Diese „Mit Kraft und Anmut“ überschriebene Studie trägt den Titel *Velocity Gauge*, obwohl das, was hier präzise gemessen wird, in einem Wirbelwind gefangen ist.

Die zweite Studie *Mirrors, Masks* hat die ungewöhnliche Vortragsbezeichnung „Gnadenlos“ – passend für eine Toccata, die eindringlich und intensiv, auch hier wieder, Ähnlichkeitsmuster durchläuft, aber auch Erstarrungen, bei denen es sich um bestimmte Zielpunkte oder plötzlichen Stillstand handeln kann. Um den Komponisten zu zitieren: Das Material deutet „in so viele Richtungen, dass es nirgendwohin eindeutig weist“.

Bei der außergewöhnlichen dritten Studie wird der Spiegel nicht innerlich vorgehalten, sondern spielt mit der Musik, die wir hören, und ihrem mehr oder minder entfernten Vorbild: der Eröffnungssinfonie aus Bachs c-Moll-Partita für Tasteninstrumente. Es werden drei Arten von „wohlwollenden Verfremdungen“ angewen-



det. Im einleitenden Grave Adagio, das nur sieben Takte lang ist, findet ein Prozess der Ausradierung statt, wobei nur wenige Akkorde übrig bleiben (einschließlich des ersten c-Moll-Akkords und der knirschenden, verminderten Harmonie der Kadenz, aber beide erstrecken sich bis an die Extreme der Klaviatur) sowie frei treibende Einzeltöne; alle Spuren des punktierten Rhythmus sind verschwunden. Das folgende Andante ist „webernisiert“: intakt, während seine Noten die Oktaven herauf und herab rasen. In der Fuge werden die beiden Stimmen des Originals verdichtet, und dennoch schlägt sich der überlebende Rhythmus einen Weg durch die daraus resultierende harmonische Verwüstung. Aus ungezügelter Respektlosigkeit, auf solche Art fokussiert, erwächst Respekt. Diese dritte Studie *On Affect and Nostalgia* könnte, bei aller Abhängigkeit zu vorhandener Musik, eine der persönlichsten Darbietungen von Bardens sein. „Abwesenheit ist für mich eine Quelle ständigen Staunens“, schreibt er. „Mit dieser Musik möchte ich etwas Schönes hervorrufen, zum Teil *aufgrund dessen*, was es heimsucht.“

Schließlich haben wir in *anatomy* (2010) eine von Bardens wenigen Kompositionen für große Besetzung – seine bislang umfangreichste Arbeit, geschrieben für Sinfonieorchester und Solo-Schlagzeuger. In diesem Fall bestehen die Anstrengungen nicht darin, die zwei Komponenten aneinander zu binden, im Gegenteil, jeder folgt seiner eigenen Richtung, obwohl man durchaus den Eindruck haben kann, dass der Schlagzeuger einen Weg zwischen den Orchestergruppen einschlägt wie ein Geflüchteter in einer nächtlichen Stadt. (Passagen orchestraler Atmung machen dieses Bild nahezu plastisch.) Es war eine Idee, die aus Schumanns *Humoreske op. 20* stammt, die den Pianisten in einem Abschnitt mit einer „inneren Stimme“ konfrontiert, die nur im Geiste gespielt werden soll, da sie im Bariton-Register die Sopran-Melodie der rechten Hand vorwegnimmt. In *anatomy* haben wir eine innere Stimme, die nicht still ist, sondern es verweigert zu schwei-

gen. Dies macht die Kombination jedoch kaum vollständig. Wenn die Musik des Orchesters eine Leerstelle darstellt, so füllt der Schlagzeuger dieses Vakuum keineswegs aus, sondern zeichnet stattdessen seine Umrisse nach. So ausdrücklich präsent wie diese Arbeit im Vergleich zu den fluktuierenden, fast verschwindenden Oberflächen von Bardens kleineren Werken erscheint, beruht *anatomy* doch auch auf den Ängsten der Unwissenheit und versucht das unerschrockene Ohr in diese hinein zu verführen.

## Biografie

Mark Bardens Werke verstehen Klang als ein grundsätzlich physisches Phänomen. Indem er die Gewalt von Klangerzeugung betont – das Greifen, Schlagen und Kratzen –, lädt er das Publikum ein, nicht nur zuzuhören, sondern den Klang auch körperlich zu erfahren. Neuere Stücke verbinden Virtuosität mit geräuschbasiertem Klangmaterial und streben nach einer nach innen gewandten Komplexität, welche, ähnlich wie Mikroskop-Ansichten von Zellen oder Atomen, zugleich lebensbejahend und von einem schwindelerregenden Detailreichtum geprägt ist.

Barden (geb. 1980, Cleveland, USA) komponiert Konzertmusik und Klanginstallationen mit und ohne Live-Musiker. Er studierte Komposition bei Lewis Nielson, Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger, Jörg Widmann, Roger Redgate und absolvierte Abschlüsse am Oberlin Conservatory, an der Hochschule für Musik Freiburg und am Goldsmiths. Bardens Arbeit erhielt zahlreiche Auszeichnungen u.a. der Ernst von Siemens Musikstiftung, der GEMA, der Darmstädter Ferienkurse, der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Auftragswerke führender Kulturinstitutionen und Festivals (u. a. Donaueschinger, Witten, Wien Modern, Goethe Institut) werden u. a. von Klangforum Wien, Ensemble intercontemporain, ensemble recherche, dem Mivos Quartett, KNM Berlin, ensemble mosaik, Nicolas Hodges, dem Arditti Quartett aufgeführt. Mark Barden ist Professor für Komposition an der Hochschule für Musik Detmold. Seine Partituren sind bei der Edition Peters verlegt.

[www.mark-barden.com](http://www.mark-barden.com)

## Aux confins de l'audible

par Paul Griffiths

Nous sommes parfois tentés de penser que la musique émane de l'air, qu'elle est sans origine physique, immatérielle. Les prises de sons alimentent cette illusion. Mais depuis le début des enregistrements, tout au long de la période s'étirant de Debussy à Lachenmann, les compositeurs ont fait de la production du son un enjeu. Certains d'entre eux, parmi lesquels il faut compter Mark Barden, franchissent à présent un pas supplémentaire pour attirer notre attention non seulement sur la production du son, mais aussi sur son audition. Nous écoutons les sonorités et, ce faisant, nous prêtons l'oreille à notre écoute.

Ce genre de sonorités aime à s'établir dans les extrêmes, car c'est là que notre écoute sera plus facilement prise en flagrant délit. La musique de Barden se situe souvent – mais pas toujours – aux confins du silence, comme dans le premier morceau de cet album : *Veil* (2012). Un voile dissimule quelque chose. Ce faisant, il peut attirer l'attention sur ce qui se cache en dessous, voire, aiguïser la curiosité et le désir, surtout si le voile est, comme dans ce cas, vaporeux comme un souffle sur un verre froid. La célérité de cette musique nous met au défi de la rattraper, d'attraper ce qu'elle est, un voile dans son vacillement, son instabilité. Sa transparence aussi est pareille à un voile – même si nous croyons percevoir, dans l'accélération des sons de respiration, une tentative de discours dissimulée. Quelques notes émergent dans un registre super-aigu, elles esquissent un échafaudage harmonique voilé ; d'autres notes soutenues s'y joignent, jouées comme des « ombres », presque entièrement composées de bruits de respiration. Mais ça n'est pas tout. Un piccolo voile un autre, qui à son tour voile le premier. Après un court solo, le second piccolo rejoint le premier pour jouer à l'unisson mais dans une moindre in-

intensité dynamique. Puis, après une pause marquée, les deux flûtes repartent sur un pied d'égalité en suivant des sentiers distincts mais proches. Dans un passage joué à quatre reprises, le second piccolo ralentit un peu plus à chaque fois et la musique se déploie finalement, avant de replier ses voiles l'une après l'autre tandis qu'elle s'avance vers une fin et une coda. Ici, dans le dernier tiers de la composition, on perçoit des vestiges de ce qui fut, éparpillés parmi les bruits feutrés.

En entrant dans l'univers de *aMass* (2015), nous retrouvons tout d'abord le silence, les sons aériens, l'intimité voilée. Un trio à cordes commence, bientôt rejoint par un deuxième trio, constitué de percussions, d'un piano et d'une guitare électrique, puis par un troisième, dont chacun des musiciens produit des sonorités variées sur un pupitre métallique. Outre la taille et la diversité de l'ensemble (diversité compensée par l'habileté de Barden à rapprocher les timbres de ces trios très différents), deux caractéristiques distinguent cette pièce du duo de piccolos. La première est l'emploi de l'amplification, la seconde, la lenteur, qui nous implique dans les sons et la façon dont ils se transforment. Ici notre horizon temporel est beaucoup plus étendu. La musique progresse avec une certaine régularité – bien qu'elle puisse aussi paraître évoluer en marche arrière, lorsque les échos les plus ténus semblent remonter à la source. C'est dans la partie nommée « CORE », au cœur du morceau, que nous nous rapprochons progressivement de cette source : chacun des neuf musiciens joue à son rythme tout en créant un crescendo d'ensemble qui s'étend sur sept minutes. Une fois de plus, il est suivi d'une coda qui module des événements survenus après l'événement. Barden sous-entend par son titre que l'œuvre est une messe, au sens d'un corpulent amas de matière et d'un rituel, et qu'à travers elle, les sons et les énergies s'accumulent.

Bien que nous nous trouvions encore une fois à la limite du silence et de l'audible, à la frontière entre un instrument et un autre, *personæ* (2009) a son propre caractère – celui d'une scène d'amour, peut-être, entre une flûte basse et une clari-

nette basse. Leur proximité est renforcée par le silence qui les entoure et par le fait qu'elles partagent les sonorités soufflées et les sons chantés, de même que les harmoniques et leur accord sur les quarts de tons qui les font parfois pulser ensemble. Elles ont toutefois des personnalités sonores distinctes : la clarinette basse s'affirme d'emblée par un geste sonore grave et brusque qu'elle réitère, tandis que la flûte basse a besoin d'être cajolée dans la zone de confort d'un do presque éolien ; puis les deux instruments se rejoignent finalement en un duo enflammé d'identités entrecroisées, qui s'achève sur ce qui ressemble à une coda à la Barden. *Personæ* est la plus précoce des pièces musicales réunies dans ce disque ; comme une étape sur un chemin qui partirait du son comme signe, invitant au décodage (le do central de la flûte basse, le quasi-motif d'initiation de la clarinette basse), et qui mènerait au son comme substance, invitant à la participation, à l'expérience.

On pourrait penser qu'il est impossible de confondre un piccolo et un basson, mais sur un ré du registre aigu, ou très près de celui-ci – note autour de laquelle se joue presque tout le bref *lamentoso* (2016) –, leurs tonalités s'assimilent et fusionnent, souvent encore une fois par des battements vacillants. Il y a quelques sons « ombrés » empruntés à *Veil*, mais ici, contrairement à ce premier morceau, la musique est presque monotone et quasiment stationnaire. Bien que son expressivité soit évidente et envoûtante, elle nous demande moins de nous émouvoir que de nous mouvoir avec elle, en elle.

La dernière et la plus longue des œuvres présentées ici, *cleft* (2017), nous ramène vers un territoire plus typiquement bardénien, celui des sonorités au bord du silence, des sons souvent crus, car exposés à la difficulté de leur exécution, celui des différences éludées et des dérives qui, tendues et étioilées à l'extrême, focalisent et excitent notre écoute au point de la remettre en question. Une fois de plus il s'agit d'un duo, ici de violon et violoncelle. La corde la plus basse de ce

dernier est accordée à l'octave inférieure, de sorte qu'il couvre l'amplitude d'une contrebasse. Très souvent cependant, et comme on peut s'y attendre, l'instrument s'associe ou alterne avec son partenaire, leurs deux voix sont aussi liées que dans *personæ*. C'est là ce qui explique en partie le titre, *cleft*, soit « fendu » ou « fissure ». Comme le souligne Mark Barden, en anglais le verbe « to cleave » peut signifier à la fois fendre et joindre, de même qu'une fissure est une séparation dans quelque chose qui était joint auparavant. Ici, le violon et le violoncelle peuvent se rejoindre au point qu'il est presque impossible de les distinguer, tandis qu'à d'autres moments ils se séparent et semblent loin l'un de l'autre.

Au début, une légère pression des doigts – utilisée « pour 'étouffer' tendrement les cordes », comme l'indique le compositeur – produit un paysage sonore de bruissements et de sons aériens des plus doux. Barden mène cette ouverture de manière « précise, déroutante » et les adjectifs qu'il emploie par la suite sont caractéristiques : lent, faible, diffus, fragile, là où pourtant notre ouïe nous révèle que faiblesse est force, et que fragilité signifie plénitude et volonté. À mesure que des notes distinctes commencent à émerger, la musique gagne en puissance. On distingue des régions polaires que les instruments traversent dans des harmoniques vertigineusement aiguës, des espaces de malentendu, où l'un interrompt bruyamment l'autre, et des passages étroits de proximité redoutable, toujours autour de ce ré qui est aussi la focale du *lamentoso*, mais dont l'effet, très différent ici, est plutôt semblable à un combat d'animaux enchaînés l'un à l'autre. Barden laisse entendre que les tonalités paraissent surgir d'une strate précédemment dissimulée, voilée, et qu'elles élèvent ainsi la possibilité d'un contrepoint de strates, qu'il soit silencieux, tout juste audible, ou chargé d'énergie. « Peut-on imaginer, s'interroge-t-il, qu'un espace entre des couches fissurées ne soit pas vide, mais qu'il déborde au contraire de violence chaotique ? »

Jusqu'à présent, toutes les compositions évoquées et réunies dans ce disque se sont appuyées sur de subtiles déviations et distinctions, souvent sur un son soutenu. Il paraissait inévitable qu'en abordant cette musique par le piano, un changement de cap serait nécessaire ; Barden y parvient en maintenant la barre sur l'incertitude. Paradoxalement peut-être, c'est le processus qui montre la voie. L'identité est définie par les différences entre similarités, tandis qu'un flot de similarités sape l'identité. Dans *l'Étude 1*, les deux mains jouent sur un rythme croisé tout au long du morceau : l'une accélère progressivement tandis que l'autre ralentit et inversement. On pourrait dire en somme que les mains évoluent aussi en un mouvement contraire, comme au travers d'ondes pétillantes, sur ces mêmes oppositions entre similitude et différence. Sous-titrée « Avec force et grâce », cette étude porte le titre de *Velocity Gauge* (compteur de vitesse), même si ce qui est mesuré ici avec grande précision est pris dans un tourbillon.

*Mirrors, Masks* est annoncée « Impitoyable », une indication inhabituelle et portant appropriée pour cette *toccata* qui traverse avec insistance et intensité des schémas de ressemblance, ici aussi, et des moments de figeage, soit aux destinations prévues, soit lors d'arrêts impromptus. Comme l'indique le compositeur, le matériau musical pointe « dans tant de directions qu'il ne pointe vers aucune distinctement. »

Dans l'extraordinaire étude 3, le jeu de miroir ne se fait pas intérieurement, mais entre la musique que nous entendons et son modèle plus ou moins lointain : la *sinfonia* d'ouverture de la *Partita pour clavier en ut mineur* de Bach. Trois types d'ablations bénignes y sont pratiquées. Dans le *grave adagio* d'ouverture, de sept mesures seulement, il s'agit d'une opération d'effacement, qui ne laisse que quelques accords (dont l'accord d'ouverture en ut mineur et l'harmonie diminuée de la cadence, tous deux repoussés aux extrémités du clavier) et des notes isolées et flottantes ; toute trace du rythme pointé a disparu. *L'andante* qui suit est « webernisé » : il demeure

intact, à part l'intervention des sauts d'octaves vers les aigus et vers les graves. Dans la (*Fugue*), les deux voix originales sont amalgamées en une seule, mais le rythme indemne se fraye un chemin à travers les ravages harmoniques qui en résultent. L'irrespect débridé ainsi concentré devient respectueux. Et cette étude sous-titrée ***On Affect and Nostalgia***, malgré sa dépendance au modèle bachien, pourrait être l'une des compositions les plus personnelles de Barden. « L'absence est une source d'émerveillement constant pour moi » écrit-il. « Avec cette musique, je voulais évoquer une chose belle en partie *en raison* de ce qui la hante. »

Pour finir, ***anatomy*** (2010) nous propose l'une des rares œuvres de Mark Barden écrites pour grande formation – il s'agit en fait de sa composition la plus vaste à ce jour, conçue pour orchestre symphonique et percussions solo. Ici l'objectif n'est aucunement de joindre les deux actants, bien au contraire, chacun suit son propre chemin – même si le percussionniste donne parfois l'impression de se faufiler entre les blocs de l'orchestre, comme un fugitif dans la ville nocturne (les passages « respirés » de l'orchestre semblent visualiser cette image). L'idée de ce morceau est inspirée de la *Grande Humoresque* de Schumann, dont l'une des sections confronte le pianiste à une troisième portée, celle de la « voix intérieure », à ne pas jouer mais à imaginer comme un écho anticipé, dans le registre baryton, de la mélodie soprano de la main droite. Dans *anatomy*, bien sûr, la voix intérieure n'est pas silencieuse, elle refuse même de l'être. Mais sans pour autant compléter l'ensemble : si la musique de l'orchestre prédit une absence, le percussionniste ne la comble en aucun cas, il en trace les contours. Aussi résolument présente que cette œuvre puisse paraître, comparée aux surfaces fluctuantes et presque évanescentes des œuvres plus concises de Barden, *anatomy* repose sur l'anxiété de ne pas savoir et sur la manière de charmer l'oreille intrépide à s'abandonner à cette angoisse.

## Biographie

Les compositions de Mark Barden appréhendent le son comme un phénomène fondamentalement physique. En insistant sur la violence de la production sonore – saisir, frapper et gratter – il invite le public non seulement à écouter, mais aussi à faire l'expérience physique du son. Ses morceaux les plus récents allient la virtuosité à un matériau sonore qui se construit sur le bruit ; ils s'efforcent d'atteindre une complexité intériorisée qui, à la manière des observations au microscope de cellules ou d'atomes, est à la fois pleine de vitalité et emplie d'une étonnante richesse de détails.

Mark Barden (né en 1980 à Cleveland aux États-Unis) compose de la musique pour concert et des installations sonores. Il a étudié la composition auprès de Lewis Nielson, Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger, Jörg Widmann, Roger Redgate et il est diplômé du conservatoire d'Oberlin (Ohio), de l'université de musique de Fribourg et du Goldsmiths de Londres. L'œuvre de Barden a été primée à maintes reprises, notamment par la Fondation musicale Ernst von Siemens, la GEMA, l'université d'été de Darmstadt (Darmstädter Ferienkurse), l'Académie des arts de Berlin et l'Académie bavaroise des beaux-arts.

Les œuvres qui lui ont été commandées par des institutions et des festivals culturels de premier plan (notamment Donaueschingen, Witten, Wien Modern, Goethe Institut) sont interprétées par le Klangforum Wien, l'Ensemble intercontemporain, l'ensemble recherche, le Mivos Quartett, le KNM Berlin, l'ensemble mosaik, Nicolas Hodges et le Quatuor Arditti parmi bien d'autres. Mark Barden est en outre professeur de composition à la Hochschule für Musik de Detmold. Les partitions de ses compositions sont publiées aux éditions Peters.

[www.mark-barden.com](http://www.mark-barden.com)

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

*All the following composers have been portrayed*

Ondřej Adámek · WER 6419 2  
Luís Antunes Pena · WER 6416 2  
Mark Barden · WER 6434 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  
Huihui Cheng · WER 6432 2  
Sebastian Claren · WER 6567 2  
Michael Denhoff · WER 6514 2  
Milica Djordjević · WER 6422 2  
Andreas Dohmen · WER 6568 2  
Moritz Eggert · WER 6543 2  
Dietrich Eichmann · WER 6550 2  
Reinhard Febel · WER 60502-50  
Orm Finnendahl · WER 6562 2  
Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2  
Burkhard Friedrich · WER 6554 2  
Evan Gardner · WER 6423 2  
Zeynep Gedizlioğlu · WER 6428 2  
Lutz Glandien · WER 6529 2  
Detlev Glanert · WER 6522 2  
Saed Haddad · WER 6578 2

Peter Michael Hamel · WER 6520 2  
Karin Haußmann · WER 6558 2  
Markus Hechtle · WER 6570 2  
Carsten Hennig · WER 6565 2  
Arnulf Herrmann · WER 6576 2  
Detlef Heusinger · WER 6531 2  
York Höller · WER 6515 2  
Adriana Hölszky · WER 6511 2  
Klaus K. Hübler · WER 6524 2  
Leopold Hurt · WER 6410 2  
Clara Iannotta · WER 6433 2  
Márton Illés · WER 6584 2  
Jamilia Jazyzbekova · WER 6583 2  
Jens Joneleit · WER 6566 2  
Johannes Kalitzke · WER 6512 2  
Gordon Kampe · WER 6581 2  
Marina Khorkova · WER 6418 2  
Malika Kishino · WER 6411 2  
Juliane Klein · WER 6559 2  
Ernst August Klötzke · WER 6552 2  
Babette Koblenz · WER 6508 2  
Sven-Ingo Koch · WER 6573 2  
Anna Korsun · WER 6426 2  
Steffen Krebber · WER 6420 2  
Joachim Krebs · WER 6526 2

Johannes Kreidler · WER 6413 2  
Claus Kühnl · WER 6525 2  
Ulrich Leyendecker · WER 60507-50  
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2  
Jörg Mainka · WER 6557 2  
Philipp Maintz · WER 6589 2  
Elena Mendoza · WER 6580 2  
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2  
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50  
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2  
Isabel Mundry · WER 6542 2  
Sarah Nemtsov · WER 6585 2  
Sergej Newski · WER 6587 2  
Karola Obermüller · WER 6424 2  
Matthias Ockert · WER 6588 2  
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2  
Helmut Oehring · WER 6534 2  
Oxana Omelchuk · WER 6430 2  
Erik Oña · WER 6563 2  
Michael Pelzel · WER 6415 2  
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 Schleiermacher · WER 6530 2

Annette Schlünz · WER 6539 2  
Tobias PM Schneid · WER 6560 2  
Oliver Schneller · WER 6579 2  
Martin Schüttler · WER 6575 2  
Jay Schwartz · WER 6572 2  
Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50  
Hannes Seidl · WER 6574 2  
Charlotte Seither · WER 6548 2  
Daniel Smutny · WER 6586 2  
Mathias Spahlinger · WER 6513 2  
Gerhard Stäbler · WER 6516 2  
Volker Staub · WER 6545 2  
Christoph Staude · WER 6546 2  
Günter Steinke · WER 6541 2  
Thomas Stiegler · WER 6561 2  
Sebastian Stier · WER 6569 2  
Ulrich Stranz · WER 6519 2  
Lisa Streich · WER 6425 2  
Jagoda 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 ...*

## Mark Barden (\*1980)

76:32

- 1 **Veil** (2012) 4:07  
für zwei Piccoloflöten  
Matteo Cesari · Helen Bledsoe
- 2 **aMass** (2015) 16:49  
für verstärktes Nonett  
ensemble mosaik: Bettina Junge, Flöte · Simon Strasser, Oboe ·  
Christian Vogel, Klarinette · Roland Neffe, Schlagzeug · Ernst Surberg, Klavier ·  
Adrian Pereyra, E-Gitarre · Chatschatur Kanajan, Violine · Karen Lorenz, Viola ·  
Mathis Mayr, Violoncello · Arne Vierck, Klangregie  
Leitung: Enno Poppe
- 3 **personæ** (2009) 10:12  
für Bassflöte und Bassklarinetten  
Helen Bledsoe, Bassflöte · Carl Rosman, Bassklarinetten
- 4 **lamentoso** (2016) 4:02  
für Piccoloflöte und Fagott  
Helen Bledsoe, Piccolo · Lorelei Dowling, Fagott
- 5 **cleft** (2017) 20:14  
für Violine und Violoncello  
Ashot Sarkissjan, Violine · Séverine Ballon, Violoncello

- Études 1–3** (2017) 11:38  
für Klavier solo
- 6 **Velocity Gauge** 1:27
- 7 **Mirrors, Masks** 4:31
- 8 **On Affect and Nostalgia** 5:40  
Joseph Houston, Klavier
- 9 **anatomy** (2010) 9:03  
für Schlagzeug solo und großes Orchester  
Brian Archinal, Schlagzeug  
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin  
Leitung: Peter Rundel

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](http://www.musikrat.de/edition)

## Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn  
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2018): 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 · Dr. Charlotte Seither · Dagmar Sikorski  
Projektleitung: Olaf Wegener  
[edition@musikrat.de](mailto:edition@musikrat.de) · [www.musikrat.de/edition](http://www.musikrat.de/edition)

- 1, 3, 4, 6–8: Koproduktion von Deutschlandfunk Kultur und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 6.–10. November 2019 · Kammermusiksaal Deutschlandfunk, Köln · Produzent: Rainer Pöllmann · Tonmeisterin: Karola Parry · Toningenieur: Gunther Rose · Tontechnik: Oliver Dannert, Christoph Schumacher
- 2: Koproduktion von Deutschlandfunk Kultur und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 3.–4. April 2019 · Haus des Rundfunks Berlin, Kleiner Sendesaal · Tonmeisterin: Karola Parry · Toningenieur: Henri Thaon · Tontechnik: Hannes Baier, Matthias Pätsch
- 5: Produktion Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 16.–17. Dezember 2020 · PARRY AUDIO Studio, Hamburg · Tonmeisterin: Karola Parry
- 9: Koproduktion von Deutschlandfunk Kultur und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 10. März 2020 · Jesus-Christus Kirche Berlin-Dahlem · Produzent: Rainer Pöllmann · Tonmeisterin: Karola Parry · Toningenieur: Martin Eichberg · Tontechnik: Gunda Herke, Anton Bruns

Noten: © Edition Peters

Erstellung des CD-Masters: Karola Parry, PARRY AUDIO Hamburg  
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autor: Paul Griffiths (Original auf Englisch) · Übersetzer: Dr. Luc Döbereiner · Traductrice: Barbara Hahn  
Redaktion: Sina Miranda

Bildmotiv Cover, Bookletrückseite und Inlaycard: © Max Wuschko  
Porträtfoto Mark Barden: © Max Wuschko  
Grafisches Konzept: HJ. Kropp  
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Mainz  
© + © 2021 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](mailto:service@wergo.de) · [www.wergo.de](http://www.wergo.de)