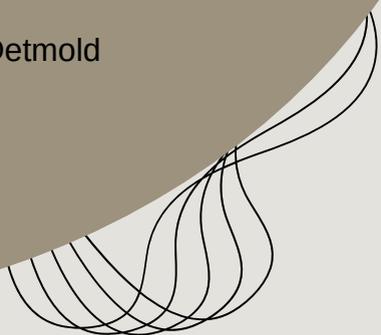


# **Vortragsabend der Klasse Prof. Dr. Mark Barden (Komposition) mit dem Ensemble Earquake**

25.01.2024 | 19:30 Uhr

Audienzsaal, Hochschule für Musik Detmold



# PROGRAMM

Vicente Olave (\*1993)  
**Germinación Continua** (2020)  
für Oboe solo  
*Kanon Saito, Oboe*

Jungsu Kwon (\*1994)  
**Sanzo** (2023) **UA**  
für Viola, Gitarre und Harfe  
*Jingkai Feng, Viola*  
*Ege Kansu, Gitarre*  
*Charlotte Michels, Harfe*

Vicente Olave (\*1993)  
**Mist Spell** (2023) **UA**  
für Sopran und Fagott  
*Yijae Kim, Sopran*  
*Lisanne Traub, Fagott*

Yuxin Wang (\*1996)  
**assimilation** (2023) **UA**  
für Oboe, zwei Trompeten und Gitarre  
*Kanon Saito, Oboe*  
*Linus Siebrand, Trompete*  
*Ziqian He, Trompete*  
*Ege Kansu, Gitarre*

Michaela Rea Catranis (\*1985)  
**Canopy** (2023)  
für Harfe, Synthesizer und Klavier  
*Charlotte Michels, Harfe*  
*Michaela Rea Catranis, Synthesizer und Klavier*

*Ensemble Earquake*  
*Künstlerische Leitung: Merve Kazokoğlu*  
*Kompositionsprofessor: Prof. Dr. Mark Barden*

# ÜBER DIE WERKE

Ausgehend von der unmittelbaren Vorstellung, die wir von der Entwicklung eines Samenkorns zu einer Pflanze haben, erzählt uns das Stück **Germinación Continua** eine zentralen Gedanken: Es probiert zwar nicht, das Bild dieses natürlichen Prozesses explizit zu zeigen, dennoch versucht es, durch den in der musikalischen Erzählung verwendeten Umweg, den Effekt der Verzweigung abzubilden. Die komplementären Ereignisse und die technische Vielseitigkeit der Oboe begünstigen diese Idee und erzeugen so eine wechselnde und episodische Klangfülle, die aber gleichzeitig den Schwerpunkt auf die Entwicklung der Elemente legt, die das Werk ausmachen.

The image shows a musical score for Oboe, measures 28 to 36. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 44$  Poco rubato. The score is divided into three systems. The first system (measures 28-32) begins with a *rit.* marking and a tempo change to  $\text{♩} = 60$ . It includes a *tr* (trill) and dynamic markings of *ff*, *f*, *mp*, *ppp*, *pp*, and *ppp*. The second system (measures 33-35) features a *bisb.* (biscando) marking and dynamic markings of *mf*, *ppp*, *mp*, *pp*, and *mp*. The third system (measures 36-38) includes dynamic markings of *ppp*, *pp*, *p*, *ppp*, *pp*, *f*, and *pp*. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Partiturauszug: Germinación Continua

Sanzo bezeichnet im Allgemeinen eine traditionelle koreanische Musik und diente als Inspiration für das Werk **Sanzo**. Die Wiederholungen von Noten und der Abstand zwischen den Noten aus dem Sanzo haben die Komposition beeinflusst. Zusätzlich werden in dem Stück auf allen Instrumenten nicht-traditionelle Glissandi gespielt, insbesondere auf der Gitarre und Harfe. Es werden verschiedene Glissando-Techniken mit Objekten wie z.B. Bottleneck und Metal rod angewendet. Dies soll einen orientalischen Klangeindruck vermitteln.

**F** Tempo I (♩ = ca. 72)  
con misura

42 arco

Vla. *pp* cresc. *mf* gliss.

Gtr. <sup>6</sup> between nut & 1 *p* rapidly *mf* *mf* gliss. *bisbigl.*

Hrp. *poco f* *p*

Partiturauszug: Sanzo

In **Mist Spell** wird mit dem Gefühl der Verlorenheit gespielt. Dazu dienen auch die Luftklänge. Sie sollen zunächst als versteckte Schicht erscheinen, die größtenteils von anderen Tönen, entweder vom Sopran oder Fagott, überdeckt werden und sie vermitteln auf erzählerische Weise das Gefühl der Verlorenheit und Orientierungslosigkeit. Durch das vermehrte Auftreten und die Entwicklung dieser Klänge wird das Gefühl der Verwirrung verstärkt und es entsteht die Frage, ob es eine Richtung gibt, in der man zu vertrautem Boden zurückkehren kann. Als Mittel der Artikulation bleiben die Luftklänge in ständiger Abstimmung mit den anderen Klangerzeugungstechniken, um die Atmosphäre zu erhalten, die das Werk vermitteln möchte.

6

The musical score is divided into two main sections, I and J.

**Section I:** Starts at measure 59. The tempo is marked  $\text{♩} = 40$ . The dynamics range from *pp* to *p*. The lyrics are "m u u". There are performance instructions: "bisb." with a wavy line and "air" with an arrow. A box contains the instruction: "\*play bisbigliando as fast as possible." The key signature has one sharp (F#).

**Section J:** Starts at measure 63. The tempo is marked  $\text{♩} = 84$ . The dynamics range from *pp* to *mp*. The lyrics are "e ha a". There are performance instructions: "bisb. tone" with a wavy line and "air" with an arrow. The key signature has one sharp (F#).

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some technical markings like "hand" with arrows and "5:4" or "5:3" ratios.

Partiturauszug: Mist Spell

Die Inspiration für **assimilation** stammt aus dem Konzept der „Assimilation“, welches die Akzeptanz und Internalisierung verschiedener kultureller Einflüsse beschreibt. In dem Stück soll die Balance zwischen individuellen Charakteristika und einer harmonischen Verschmelzung mit anderen Elementen dargestellt werden. Die Instrumentierung mit Oboe, Trompete, klassischer Gitarre und Sopran ermöglicht es, die unterschiedlichen Charakteristika dieser Instrumente zu nutzen und den Prozess ihrer Integration aufzuzeigen.

Oboe

C Tpt.

C Tpt.

Guitar

Partiturauszug: assimilation

Ein **Canopy** ist eine Überdachung, die das schützt, was sich darunter befindet. Das Material variiert, aber die Idee bleibt dieselbe: eine Form des Schutzes. In diesem Stück wird mit dem Konzept von Texturen oder Materialien improvisiert und gespielt, z. B. einer oszillierenden Form, die einem fließenden, wogenden Stoff ähnelt oder einem schwebenden Kontinuum, das von zarten Akzenten unterbrochen wird, wie Lichtpunkte, die sich durch ein Glasdach verteilen. Die Texturen morphen zwischen verschiedenen Typen, aber sie enthalten in sich eine Struktur, die sich wiederholt, selbstgefällig und schützend ist. Dann gibt es einen Wendepunkt, an dem dieses stabilisierende Gefühl der Struktur auf den Kopf gestellt wird und der Schutzraum aufbricht. Diese Bruchstelle ist Ausdruck von Phänomenen, die in physischen Strukturen, aber auch in der menschlichen Psyche auftreten können. Die Funktion der Überdachung, der Akt der Bedeckung, zerbricht. Die Komponistin hat dieses Stück geschrieben, als sie über ihre kürzliche Erfahrung, Mutter zu werden, reflektierte, über die emotionale und körperliche Herausforderung, die damit verbunden sind, und über den Druck, den sie durch ihre soziale Konditionierung verspürte, Emotionen zu verbergen und sich auf eine bestimmte Weise zu verhalten.

The image shows a musical score for three instruments: Harp (Hp.), Synth, and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 32 and ends at measure 43. The second system starts at measure 44 and ends at measure 55. The Harp part is written on a single staff with a treble clef and a circled 'C' time signature. It features two lines of notes, labeled 'upper octave' and 'lower octave'. The Synth part is written on a single staff with a treble clef and a circled 'C' time signature. It features a melodic line with various articulations and dynamics. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a circled 'C' time signature. It features a complex texture with various articulations and dynamics. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pp*, and performance instructions like 'octave shift up' and '8va'.

Partiturauszug: Canopy

# GESPRÄCH MIT DEN KOMPOSITIONSSTUDIERENDEN

Maria Dia und Cornelia Kanke (Studierende der Musikwissenschaft) haben ein Interview mit Kompositionsstudierenden (Vicente Olave, Jungsu Kwon und Yuxin Wang) aus der Klasse von Prof. Dr. Mark Barden geführt, um herauszufinden, wie die Studierenden zum Komponieren gekommen sind und wie man sich einen Kompositionsprozess vorstellen kann.

*Cornelia Kanke: Wir freuen uns sehr, dass wir Ihnen einige Fragen über Sie und Ihr Schaffen stellen dürfen! Wie und warum haben Sie angefangen zu komponieren?*

Vicente Olave: Ich erinnere mich daran, dass ich damals mit kleinen Klavierstücken das Komponieren angefangen habe. Warum ich damals mit dem Komponieren angefangen habe, ist etwas schwierig zu beantworten, aber ich würde sagen, dass ich mich immer mehr dafür interessiert habe, wie die Musik in der Theorie oder als Narrativ funktioniert. Für mich war es bequemer, die Musik zu schreiben, als sie zu spielen.

Jungsu Kwon: Ursprünglich habe ich Klavier studiert. Ich wollte damals einfach ein neues Stück schreiben.

*Kanke: Was begeistert Sie besonders am Komponieren?*

Olave: Für mich ist das Komponieren eine Art mich besser kennenzulernen. Durch diese Stücke kann ich mich anders ausdrücken und neue Gefühle in mir kennenlernen. Das ist nicht alles, aber das finde ich interessant, wenn ich Musik schreibe.

Kwon: Für mich steht die Uraufführung an erster Stelle. Also, wenn eins meiner neuen Werke gespielt wird, begeistert mich das sehr und ich bin dann sehr aufgeregt.

*Kanke an Olave: Was meinen Sie genau mit „sich besser kennenlernen“?*

Olave: Ich sehe meine Stücke manchmal als eine Art, mich auszudrücken. Wenn ich meine Stücke höre, kommen neue Gefühle hoch, von denen ich nicht wusste, dass ich sie habe.

Kanke: *Wie kommt man dazu, ein neues Stück zu komponieren?*

Olave: Bei mir ist es abhängig von der Instrumentation. Normalerweise brauche ich eine Grenze, um Ideen zu entwickeln. Für mich ist es hilfreich, wenn ich eine besondere Besetzung habe. Zum Beispiel in diesem Fall die zwei Instrumente Sopran und Fagott. Damit habe ich eine bestimmte Grenze, welche Musik ich schreiben kann. Von diesem Startpunkt kann ich in Richtungen gehen, in denen ich mich nicht einfach verlieren kann. Also fängt für mich normalerweise alles bei der Instrumentation an. Davon ausgehend kann ich dann andere Ideen entwickeln, die mit dieser Instrumentation funktionieren.

Kwon: Bei mir kommt die Idee sehr zufällig. Ich lese einen Roman oder schaue mir Bilder an. Dadurch kommen mir neue Ideen.

Kanke: *Wie lange dauert es, bis ein Werk fertiggestellt wird?*

Olave: Ich glaube, das verändert sich von Stück zu Stück und ist immer anders, aber normalerweise ist es bei mir auch davon abhängig, wie lang das Stück ist. Von der ersten Idee bis zum Ende des Stückes kann es zwischen zwei und vier Monaten dauern. Es gibt aber auch ein paar Stücke, die ich sehr schnell in zwei bis zehn Tagen geschrieben habe. Bei manchen Stücken hingegen habe ich über sechs Monate gebraucht. Die Dauer des kreativen Prozesses ist also immer unterschiedlich.

Kwon: Ich bin derselben Meinung wie Vicente. Es hängt von der Besetzung, der Instrumentation ab. Wenn ich Solo-Stücke komponiere, dauert es länger, da ich eine sehr detailreiche Notation oder Idee brauche. Für Solostücke oder Einzelstücke brauche ich ungefähr einen Monat.

Kanke: *Wie sieht typischerweise der Kompositionsprozess aus?*

Olave: Normalerweise suche ich mir die Instrumente raus, mit denen ich arbeiten werde. Ich finde heraus, was ich über diese Instrumente noch nicht weiß und welche Techniken es gibt. Dann überlege ich mir, in welche Richtung ich gehen möchte und welche Idee sich am besten eignet. Ich überlege mir auch, inwieweit die Besetzung am besten zur Komposition passt. Dann denke ich über die sinnvollsten Ideen, eine Geschichte oder einen Text nach. Wenn ich mir dann darüber im Klaren bin, wie ich mein Stück schreiben möchte, fange ich an. Im Laufe des Schreibens können sich auch noch viele Sachen verändern, aber eigentlich habe ich von Anfang an ein Ziel, das ich erreichen möchte.

Kwon: Ich sammle Ideen aus meinem Alltag und skizziere die verschiedenen Teile meines Stücks. Eigentlich brauche ich nicht viel Zeit, um das Stück zu komponieren, sondern eher dafür, die Ideen dafür zu finden.

*Kanke: Fangen Sie beim Komponieren mit einem bestimmten Instrument an oder wie kann man sich das vorstellen?*

Olave: Beim Schreiben fange ich normalerweise mit Skizzen an. Damit kann ich dann meine Ideen ordnen. Diese Skizzen bestehen nicht nur aus Noten, sondern können auch grafische Zeichnungen über das sein, was ich erreichen möchte. Dadurch kann ich mich dann in eine mögliche Richtung bewegen. Aber im Allgemeinen würde ich sagen, dass mein Kompositionsprozess aus drei Teilen besteht. Zunächst die Suche nach Möglichkeiten und Instrumenten. Danach denke ich über die Idee und die Narrative des Stücks nach und der letzte Teil ist das Schreiben des Stücks. Wenn ein Instrument neu für mich ist, muss ich gewissermaßen von null anfangen. Es ist aber auch schön, wenn ich bereits mit bestimmten Instrumenten gearbeitet habe, weil ich dadurch andere Möglichkeiten suchen kann, mit diesem Instrument zu arbeiten.

Yuxin Wang: Der erste Schritt für mich ist, dass ich eine grobe Idee im Kopf habe und diese dann verschriftliche. Dadurch kann ich eine Struktur entwickeln: z. B. in Teil A möchte ich das machen, in Part B dies und in Part C jenes. Ich schreibe meine Ideen mit Wörtern und nicht in Noten auf. Als erstes überlege ich mir einen Titel und ein Thema, da dadurch meine Intention am deutlichsten wird. Bevor ich meine Musik komponiere, gucke ich mir andere musikalische Werke an und analysiere sie. Egal, von wem sie stammen und am besten so viele, wie möglich. Außerdem kontaktiere ich die ausführenden Musiker, um Grundwissen über die Instrumente und verschiedene Techniken zu erlangen. Sollte ich später merken, dass ich neuere und bessere Ideen habe, kann ich mich auch dazu entscheiden, die alte Idee aufzugeben. Es hängt aber auch alles von der Situation und der Musik ab.

*Kanke: Gibt es Schritte, die bei jeder Komposition gleich sind, oder entsteht jedes Werk auf eine andere Art und Weise?*

Kwon: Bei mir ist es absolut unterschiedlich. Manchmal sammle ich viele Ideen aus meinem Alltag, manchmal schreibe ich auch direkt die Noten auf.

Olave: Ich hatte es davor schon angeschnitten, aber ich würde sagen, dass ich diesen dreiteiligen Prozess beim Schreiben immer durchlaufe. Manchmal gibt es aber auch Stücke, bei denen der ganze Prozess anders ist oder ich nicht so regelmäßig daran arbeiten kann. So kann es sein, dass sich manche Schritte vermischen. Ich bin eine Person, die mit einer klaren Struktur zufrieden ist, aber ich weiß auch, dass das nicht immer funktioniert und deswegen muss ich dann nach anderen Optionen suchen, um das Stück zu entwickeln.

Wang: Eines meiner Ziele ist es, unterschiedliche Dinge zu komponieren, weil ich nicht immer das Gleiche schreiben kann. Ich bin neu in diesem Feld und suche daher immer nach neuen Ideen, wenn ich das nicht mache und meine Gedanken immer zum selben zurückführen, gelange ich in einen Teufelskreis, aus dem ich nicht mehr rauskomme. Aber das alles ist auch ein Prozess des Lernens.

Kanke: *Was sind die großen Herausforderungen beim Komponieren?*

Olave: Die größte Herausforderung beim Komponieren ist für mich, wie ich es schaffe, meiner Komposition einen Sinn zu geben, also nicht nur der technische Prozess, sondern auch, wie ich es schaffe alle Elemente zu verbinden und meine Ideen sinnvoll darzustellen, sodass ich sie den Leuten durch meine Musik zeigen kann.

Kanke: *Was ist Ihnen bei einem Werk besonders wichtig?*

Olave: Mein Stück sollte im Allgemeinen ehrlich und sinnvoll sein.

Kwon: Für mich steht die Atmosphäre an erster Stelle. Bei meinen Stücken gibt es viele Pausen und da sollten die Musiker eine ruhigere Atmosphäre schaffen.

Wang: Logik und Beziehung! Jede Sprache hat verschiedene Wörter und Aussprachen und ist in ihrer Art logisch. Jedes Stück und jede Idee ist eine Art Sprache und sollte deshalb auch jeweils in ihrer Art logisch sein. Außerdem ist Musik eine zeitliche Kunst. In der Musik werden verschiedene Elemente miteinander kombiniert, um im Laufe der Zeit eine bestimmte Beziehung zueinander herzustellen. Dies ist dann eine Manifestation der Logik.

# FOTOS AUS DEN PROBEN

Jingkai Feng (Viola), Charlotte Michels (Harfe) und Ege Kansu (Gitarre) proben *Sanzo* mit Jungsu Kwon, dem Komponisten des Stücks .



Kanon Saito (Oboe), Linus Siebrand (Trompete), Ziqian He (Trompete) und Ege Kansu (Gitarre) proben das Stück *assimilation* von Yuxin Wang.

Kanon Saito (Oboe) probt mit dem Komponisten Vicente Olave das Stück *Germinación Continua*.



# GESPRÄCH MIT DEM KOMPOSITIONSPROFESSOR

Maria Dia, Yeqiao Yuan und Cornelia Kanke haben ebenfalls mit dem Kompositionsprofessor, Dr. Mark Barden gesprochen und konnten ihm Fragen zu seiner Person und der Arbeit mit Studierenden stellen.

*Cornelia Kanke: Guten Tag, Herr Barden. Vielen Dank, dass Sie sich Zeit für uns genommen haben. Ich möchte mit einer ganz allgemeinen Frage anfangen: Wie wird man Kompositionsprofessor?*

Mark Barden: Ich habe lange selber Klavier unterrichtet, war Jahre lang ernsthafter Pianist und habe bei Wettbewerben mitgemacht. Meine pädagogische Erfahrung beschränkte sich zunächst auf das Klavier. Wenn man mit Kompositionsunterricht beginnt, ist man selbst Anfänger und das ist das Spannende. Ich wachse jedes Jahr mehr mit meiner Klasse zusammen. Was dabei wichtig ist, ist das Verhältnis zwischen meinem eigenen Schaffen und meiner pädagogischen Tätigkeit. Wenn ich komponiere, bin ich mein eigener Lehrer; ich halte mit mir selbst Gespräche darüber, wie es weitergehen soll und was ich da überhaupt mache - insofern nehme ich das, was innerlich passiert: Dies wird durchs Unterrichten quasi „veräußerlicht“.

*Kanke: Seit wann unterrichten Sie Komposition?*

Barden: Professor bin ich seit Oktober 2020, knapp über drei Jahre. Davor habe ich Erfahrung an der Goldsmiths Universität (London) gesammelt. Als ich promoviert habe, habe ich angefangen meine ersten Seminare zu halten. Da ging es erstmal um Analyse und Musikgeschichte. Ich habe viel über Morton Feldman, Helmut Lachenmann und John Cage unterrichtet. Das ist immer ein guter Anfang, weil man da etwas Konkretes hat, das man diskutieren kann. Wenn man mit Studierenden vorm leeren Blatt sitzt, dann ist das abstrakt und eher herausfordernd.

*Kanke: Was motiviert Sie, Studierende beim Komponieren zu unterstützen?*

Barden: Ich bin einer, der Vielfalt mag. Ich habe erst dann als Lehrer das Gefühl, dass ich etwas erreicht habe, wenn ich die Ergebnisse aus meiner Klasse miteinander vergleiche und merke, dass es da keine stilistische Einschränkung gibt.

Meine Aufgabe verstehe ich so: Ich muss allen helfen, das zu erreichen, was sie erreichen wollen, ohne etwas vorzubestimmen. Nicht jede Musik wird an Musikhochschulen bzw. in meiner Klasse komponiert. Ich habe keine Studierenden, die Jazz, Pop-Gesang, Broadway-Musicals oder Ähnliches komponieren. Es gibt also schon gewisse stilistische Einschränkungen, aber die stellt man schon bei der Eignungsprüfung fest. Dass man sich im Rahmen der zeitgenössischen Kunstmusik bewegt, das muss am Anfang schon klar sein, aber das Feld ist ja auch sehr, sehr breit. Wir haben elektronisch komponiert, nur Installationen, Werke mit theatralischen Aspekten und dann reine Konzertmusik gemacht. Es gibt eine große Bandbreite innerhalb der heutigen Kunstmusik.

*Kanke: Wie läuft eine typische Unterrichtsstunde im Fach Komposition ab?*

Barden: Ich lasse das am Anfang gerne von den Studierenden steuern und stelle ganz offene Fragen, z.B. „Wie steht es mit dem neuen Werk?“, und ich reagiere nur auf das, was mir gezeigt wird. Es gibt konkrete Probleme, die schnell lösbar sind. Das sind rein praktische Sachen wie: „Was ist der tiefste Ton auf dem Fagott?“ oder „Was gibt es für erweiterte Spieltechniken?“ Viel schwieriger ist: „Worauf wollen Sie in der Skizze hinaus?“ oder „Welche Adjektive würden Sie benutzen, um diese Musik zu beschreiben, die Sie schaffen wollen?“ Bei guten Fragen wird der Geist des Werks klarer. Alles, was ich machen kann, ist also, präzise Fragen zu stellen, die den Studierenden helfen, näher ans selbst definierte Ziel zu kommen.

*Yeqioa Yuan: Welche Herausforderungen beobachten Sie typischerweise in den Kompositionen der Studierenden?*

Barden: Die Herausforderungen sind meistens individuell und umfassen handwerkliche (z.B. Notation und Spieltechnik) sowie ästhetische Aspekte.

*Yuan: Wie helfen Sie ihnen, diese Herausforderungen zu bewältigen?*

Barden: Für die handwerklichen Aspekte gibt es konkrete Lösungen: Viel Musik hören, ausgewählte Partituren analysieren und Bücher über Spieltechnik, kompositorisches Handwerk oder Psychoakustik studieren. Ästhetische Herausforderungen zu bewältigen ist schwieriger: Man muss im Laufe des Schaffensprozesses die eigene ästhetische Perspektive so präzise wie möglich definieren und sie in dem entstandenen Werk adäquat artikulieren.

Kanke: *Wie frei sind die Studierenden beim Komponieren? Gibt es Regeln oder Strukturen, an die sie sich halten sollten oder sind sie komplett frei?*

Barden: Sie sind im Prinzip komplett frei, ich bin für alles offen. Aber auf der anderen Seite versuche ich immer, das Pragmatische zu verdeutlichen. Wenn jemand z.B. ein Werk für acht verschiedene Klaviere komponieren möchte, dann dürfen sie das machen, aber ich sage ihnen: „Die Aufführungsmöglichkeiten sind durch die Wahl der Besetzung stark eingeschränkt. Wie gehen Sie damit um? Ist das für Sie in Ordnung, wenn das Stück nie aufgeführt werden kann, viel zu teuer oder pragmatisch nicht zu realisieren ist?“ Ich will die Vorstellungskraft überhaupt nicht einschränken, aber irgendwann muss ja die Realität zu Wort kommen und anerkannt werden. Trotzdem versuche ich das erstmal lange hinauszuzögern, sodass wir uns zuerst in dem wilden Freiraum austoben.

Kanke: *Ist es schwierig, Studierende zu unterrichten, die einen ganz anderen Kompositionsstil haben als Sie?*

Barden: Das Schwierigste ist der Schönheitsbegriff. Dieser Begriff ist eindeutig sehr subjektiv. Wenn man allerdings die Geschichte der neuen Musik der letzten 150 Jahre betrachtet, gab es ästhetische Wendungen zu diesem Begriff. Was tatsächlich schwierig sein kann, ist, wenn ein Studierender nur das komponieren möchte, was „schön klingt“, aber der Schönheitsbegriff in dem Fall immer stark vom 19. Jahrhundert, sprich, von einem Romantischen Verständnis von Schönheit („Romantisch“ mit großen „R“) geprägt ist. Sich davon zu lösen, ist jetzt ein Muss, es sei denn, man möchte die letzten 150 Jahre Musikgeschichte völlig ignorieren. Das heißt nicht, dass jeder zwölftönig oder nur im Klavierinnenraum komponieren muss, aber man muss die Musikgeschichte kennen und den Kontext verstehen, in dem man als Künstler im Jahr 2024 steht. Man muss sich mit diesen Entwicklungen und der Geschichte auseinandersetzen können und sich und die eigene Ästhetik immer hinterfragen und diesen Kontext sehen und verstehen.

*Kanke: Sie haben zu Anfang des Interviews schon die Eignungsprüfung kurz erwähnt. Was wird in der Eignungsprüfung im Zusammenhang mit dem Stil geprüft? Soweit ich weiß, müssen die Bewerber Werke einreichen. Wie sieht eine Prüfung aus?*

Barden: Genau, sie stellen sich im Prinzip als Künstler vor und erklären, wie sie das eigene Werk in den Kontext der letzten 300 Jahre Musikgeschichte setzen würden. Wo steht man, beziehungsweise versteht man überhaupt den Kontext und die Geschichte. Meine Lieblingsfrage ist: „Nennen Sie bitte fünf Komponistinnen“, um zu prüfen, ob man mit der Musikgeschichte der letzten 50 Jahre vertraut ist. Davor gab es sehr wenige Beispiele. Hildegard von Bingen, Fanny Mendelssohn und Clara Schumann kommen manchmal, aber viel weniger kennen Ethel Smyth oder Tailleferre aus Les Six. Die werden hin und wieder genannt, aber eigentlich sind es eher Menschen, die heute noch leben. Wenn man jedoch z.B. Liza Lim, Chaya Czernowin, Rebecca Saunders, Galina Ustwolskaja und Sofia Gubaidulina nicht nennen kann, dann ist es klar, dass man sich nicht dessen bewusst ist, was momentan passiert.

*Kanke: Sie prüfen also, ob man nur den Mainstream kennt, oder ob man wirklich breiter aufgestellt ist, richtig?*

Barden: Ja, genau.

*Kanke: Was ist für Sie die größte Herausforderung und was die größte Freude beim Kompositionsunterricht?*

Barden: Ich glaube, die größte Herausforderung ist, meine eigenen Grenzen anzuerkennen. Ich kann ihnen nicht alles geben, obwohl ich das manchmal sehr gerne möchte. Letztendlich müssen sie ja für sich allein stehen können und selber Fehler machen; das ist ja das Hilfreichste. Die größte Herausforderung ist es, zu realisieren, dass die Studierenden selbst ihren Weg gehen und manchmal stolpern müssen. Das kann ich als Lehrer nicht vollkommen vermeiden, obwohl es tatsächlich schmerzhaft anzusehen ist. Die größte Freude ist dagegen, wenn ich merke, dass jemand eine Idee bis zum Ende geführt und selbstbewusst und einzigartig durchgesetzt hat. Wenn ich etwas höre, was ich in dieser Form noch nie gehört habe - das ist spannend. Solche Momente kommen nicht oft vor, aber das sind Durchbruchmomente. Künstlerische Durchbrüche mitzuerleben und zu fördern - so könnte man es nennen.

*Kanke: Vielen Dank für Ihre aufschlussreichen Antworten! Abschließend möchte ich Sie fragen, ob es Aspekte gibt, die Ihnen in Ihren eigenen Kompositionen wichtig sind und die Sie auch unbedingt an Ihre Studierenden weitergeben möchten?*

Barden: Ja, da bin ich ganz praktisch und pragmatisch. Ich habe von meinem Scheitern in meiner eigenen Laufbahn erzählt. Ich habe häufig versucht etwas zu machen, was praktisch nicht umzusetzen war, weil es z. B. zu kompliziert gedacht war, oder ich falsch eingeschätzt habe, was tatsächlich möglich ist. Ich gebe gerne meine eigenen Erfahrungen weiter. Wenn etwas nicht so klingt, wie man es sich vorgestellt hat, kann ich verstehen, was dabei gedacht wird. Aber ich weiß auch ganz genau, was bei der Aufführung mit hoher Wahrscheinlichkeit herauskommen wird. Sobald ich merke, dass es sich reibt, ist das der Punkt, an dem ich unbedingt eingreifen muss. Um mit dem Ergebnis zufrieden zu sein, muss man sich geistig wild austoben, aber dann letzten Endes realisieren: Das müssen Menschen auf der Bühne spielen; das muss funktionieren. Dementsprechend versuche ich, dieses Verständnis zu fördern.

# DIE KOMPONIST\*INNEN

## Vicente Olave

Vicente Olave ist ein preisgekrönter Komponist mit einem Bachelorabschluss in Komposition an der Universidad de Chile (2020) und studiert seit dem Wintersemester 2022/23 an der Hochschule für Musik Detmold im Master. Er hat Meisterkurse bei renommierten Künstlern wie Marco Momi und Arnold Marinissen absolviert. Er gewann den ersten Platz beim Kompositionswettbewerb des „XX Festival Internacional de Música Contemporánea“ an der Universidad de Chile mit dem Stück *Destellos de un Paisaje Sonoro* im Jahr 2020. Stücke von Olave wurden bereits in Deutschland, Italien, Mexiko und Chile uraufgeführt, darunter beim „Festival Contrasti 2023“ in Trient sowie dem „IV Festival de Música Electroacústica Universidad Católica“ in Santiago, Chile.



## Michaela Rea Catranis



Die Komponistin, Pianistin und Multimedia-Künstlerin Michaela Catranis verbindet zarte Lyrik und polyphone Texturen mit explosiven und gelegentlich brutalen Hörgesten. Sie schafft eine Klangwelt, die sich in einem lebendigen Austausch von Disziplinen und unterschiedlichen musikalischen Praktiken entfaltet, tief verwurzelt im Prozess des kollektiven Kunstschaffens. Ihre Werke wurden international in Konzerthäusern wie der Elbphilharmonie Hamburg, der Berliner Philharmonie, der Wigmore Hall und dem KKL Luzern aufgeführt. Im Jahr 2018 gewann sie den TONALI18 Kompositionspreis. Im folgenden Jahr erhielt sie das Contemporary Arts Alliance-Berlin Stipendium und wurde als Komponistenstipendiatin der Fondation Royaumont ausgewählt. Sie hat für Ensembles wie das Mivos Quartet, Zafraan, RIOT, Ensemble Modern, KNM und Kuraia komponiert.

# Jungsu Kwon



Jungsu Kwon stammt aus Südkorea und ist ein leidenschaftlicher Komponist. Es schloss sein Bachelorstudium in Komposition an der Seoul National University unter der Leitung von Prof. Sangjick Jun ab und studiert derzeit im Rahmen seines Masterstudiums bei Prof. Mark Barden.

Er sammelte Erfahrungen durch bedeutende Konzerte und Meisterkurse, darunter solche mit Paul Chihara und Prof. Joyce Koh. Seine viel-fältigen Werke reichen von orchestralen Stücken wie *Erlösung für Streichorchester* bis hin zu elektronischer Musik wie *Pitching für solo Violine und Live-Elektronik*. Neben kreativen Projekten widmete er sich auch der Bearbeitung von Militärkapellen und arbeitete als Keyboarder in einer Indie-Band namens „Flavor“. Außerdem war er als Komponist für New-Age-Musik tätig, sein Werk *Der Walzer für den Frühling* wurde 2022 vom Trio Verus aufgeführt. Seine vielfältigen musikalischen Aktivitäten zeigen sein Interesse an verschiedenen Musikgenres über die Grenzen der klassischen Musik hinaus.

# Yuxin Wang

Yuxin Wang studiert derzeit im ersten Semester im Bachelor den Studiengang Komposition an der Hochschule für Musik in Detmold. Zuvor hat sie bereits ein Bachelorstudium in Literaturwissenschaften abgeschlossen. Mit diesen Erfahrungen reflektiert sie häufig ihre Kompositionen und versucht Sprachsysteme in der Musik aufzubauen, wenngleich sie nicht versucht, exakte Bedeutungen abzubilden.



# DAS ENSEMBLE EARQUAKE

Das 2013 von Prof. Fabien Lévy gegründete Ensemble Earquake ist ein studentisches Ensemble für Neue und experimentelle Musik. Die Besetzung formiert sich um langfristige Mitglieder herum jedes Semester neu, so dass unterschiedliche Programme möglich sind, von Kammermusik bis zum großen Ensemble. Es bietet Studierenden und Dozenten die Gelegenheit, mit regelmäßigen Proben in einem professionellen Rahmen Werke zeitgenössischer Musik einzustudieren und zur Aufführung zu bringen. Das Repertoire reicht von neuen Stücken der Kompositionsstudierenden über wichtige Werke des 20. und 21. Jahrhunderts, oftmals auch mit neuer Technologie. Die Erarbeitung von szenischen und thematischen Konzepten ist ein Bestandteil der Aktivitäten von Ensemble Earquake, z. B. in den Aufführungen „Musik und Bewegung“ oder „Regen“.

Das Ensemble spielt Konzerte in und außerhalb der Hochschule. Zusätzlich finden regelmäßig Meisterkurse mit Experten für die Interpretation zeitgenössischer Musik statt, für Solisten und im Ensemble. So kamen in der Vergangenheit bereits Martin Fahlenbock (Flötist vom Ensemble Recherche), Jagdish Mistry (Soloviolinist beim Ensemble Modern), Gordon Kampe, Farzia Fallah, Eiko Tsukamoto (Komposition), das Trio Catch, das Ensemble Musikfabrik (Köln), Kathinka Pasveer (Stockhausen-Stiftung für Musik) und Nicholas Reed (Ensemble Aventure) nach Detmold, um mit dem Ensemble Earquake zu arbeiten.

Beim Preisträgerkonzert des Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschulwettbewerbs 2022 führte das Ensemble Earquake im Konzerthaus Berlin die Gewinner-Komposition „behave“ von Zara Ali auf. Das Ensemble Earquake steht derzeit unter der künstlerischen Leitung von Merve Kazokoğlu.

Quelle: <https://www.hfm-detmold.de/die-hochschule/ensembles-der-hfm/ensemble-earquake/>



*Das Programmheft wurde im Rahmen des Seminars „Schreibwerkstatt“ am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn unter der Leitung von Luise Adler von Maria Dia, Cornelia Kanke und Yeqioa Yuan erstellt.*