



LIZA LIM

Annunciation Triptych

Emily Hindrichs
WDR Sinfonieorchester
Cristian Măcelaru

KAIROS



Liza Lim (*1966)

Annunciation Triptych (2019-22)

1	Sappho/ Bioluminescence	15:14
2	Mary/ Transcendence after Trauma	17:37
3	Fatimah/ Jubilation of Flowers	10:37
	TT	43:31

- 3 Emily Hindrichs, soprano
- 1–3 WDR Sinfonieorchester
- 1–3 Cristian Măcelaru, conductor

An Infinite Amount of Hope*

Max Brod recalls a conversation with Franz Kafka in 1920: “We are,” he said, “nihilistic thoughts, suicidal thoughts, that spring up in God’s head.” This reminded me at first of a Gnostic image of the world: God as evil demiurge, the world his fall from grace. ‘Oh no,’ he said, ‘our world is just one of God’s bad moods, a bad day.’ – ‘So is there, beyond this apparitional form through which the world makes itself known to us, hope?’ – He smiled: ‘Oh hope enough, an infinite amount of hope – just not for us.’”¹

/

Three quarters of an hour of music for large orchestra, music so luminous and buoyant and windblown your ears can’t remember what the point of tonality – of any system for anchoring and constraining music’s flow – ever was. This is music that grows, wanders, flowers, freely and in enormous space. It searches, but it also finds and enjoys, “makes haste slowly.” It’s hard to think of anything less Kafkaesque than Liza Lim’s *Annunciation Triptych*. Not least

its gentle but dogged Druidry. All is alive here, permeated by unstressed agency. This is music of gods’ good moods, where everything might be god.

/

Kafka is the poet of partition, impediment, darkening. Interiors are always closing in, designs opaque, relations barred. Flow is usually blocked, and if it happens at all, it takes the form of paranoia, a vortex in which libido swallows itself alive. The first movement of the *Triptych, Sappho/Bioluminescence*, is a surely unintentional inversion of all this. The opening eleven pages of the score – to about two and half minutes into the first track on this recording – are a kind of beautiful birth, as unforced and realized as the births in Kafka are mangled or deferred. We first hear a flute, then two, unfurling a kind of instrumental hack: as they scurry up and down chromatic lines they trill between the D and D# keys, producing a singular, slightly detuned shimmer. A cymbal placed atop a timpani drum completes this composite instrument: as the flute-shimmer ebbs and flows, so too do the foam and glint of the cymbal. This trio provide a kind of sun-kissed sea surface through which break a solo horn and harp, the harp glissandoing up and down, the valved horn channeling its natural ancestor in a yawning downward overtone arc. More flute-cymbal shimmer, then silence, then a low, earthy, buzzing PLONK from the harp, a single measure standing alone

¹ Max Brod, “Der Dichter Franz Kafka”, *Die Neue Rundschau*, November 2021, see <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31970025263507&view=1up&seq=583>.

in the score like a tattered Sapphic fragment. (Think of John D'Agata's admonition: "Her real name is Ψαπφοί—Psappho, in English—much more waterlogged and harder-edged than the downy s and faded f's we commonly use to pronounce it. You've got to stutter when pronouncing Sappho's real name, and spit."²)

And just like a proper fragment, this PLONK doesn't arrest the flow but injects it with new life. The solo horn now stands and restarts, its big-bellied dives and trills full of priapic swagger: this is some kind of beast-being, sweat-beaded, happy, exhorting its environment to wake up and resound. Piano and harp form a continuo loosely mirroring and resonating horn, while violins seem to cackle and titter in delighted antiphony. Gradually the remaining brass—first muted trumpets, then trombones and remaining horns—join the soloist in chorus. Basses introduce a low B-Flat pedal, out of which blossoms an overtone spectrum, horns climbing in staggered octaves, fifths, thirds, eventually leading to a proper apparition: a B-Flat triad in horns, "blooming" and "glowing" (Lim's words). The chord hangs suspended there, registering itself, hearing itself, maybe,

² John D'Agata, "Stripped-Down Sappho," *Boston Review*, October 1, 2002, see <https://www.bostonreview.net/articles/john-dagata-stripped-down-sappho/>.

in a sudden brief crescendo, voicing its own hearing: "Yes, yes, hear that, that's me." In the contemporary orchestral lexicon, both object and event are icons of Nature, the dream of sonic aletheia, the truth of the natural order disclosing itself through audition. But strikingly, Lim adds an extra note to the chord, technically not in the spectrum: a major sixth, a note that "subjectifies" the chord, drapes it in historical and cultural fabric—a "smiling adieu" kind of sound, a jazzy ta-ta, there in Ellington or Debussy, or, quite literally, in the sublime final harmony of Berg's 1935 Violin Concerto, written "in memory of an angel," Manon Gropius, who died at 18 of polio.

A minute and a half in, there is now a kind of second-order shimmering. It's as if that "bioluminescent" composite-instrument of the first measures were projected out in time and space, transfigured from an act of concrete mimesis to a principle of formal organization. It begins with trilling flutes enjoying some meta-imitation: perhaps the nocturnal camouflages of the bioluminescent Hawaiian bobtail squid, masquerading from above as the starry sky for its unsuspecting prey below. But the score quickly maps this phenomenal shimmering onto a larger field of play. The music becomes an arena for a more general "appearance-ing" or "apparition-ism": a shimmering in ontological status, in the order of sonic being. Is a chord "nature" or "culture"? Is a gesture "animal" or "human," a transition "spirit" or

“body,” an event “hearing” or “enunciating”? Lim writes in her program note about her longstanding preoccupation with assemblage, and how her works “are often made up of imagined composites of plants, animals, elements, spirits and more ...” These composites – imagined, she stresses, emphasizing the will and whim of dream logic over synergistic pragmatism – often straddle the “real-fictional” divide; they become a wedge to “open up a space of speculation.” The speculation-space here seems to have something to do with whether and where something exists. Is that magical smiling adieu chord in the horns real or fictional? An artifact in the apparatus or the laying bare of a revelation? Is it coming from inside a head – the head of the composer, her dream, our own heads, bewitched by associative fantasies – or outside a head? Might we be in the presence of a true, real other? A visitor? An annunciator? An angel?

/

There is arguably no older, more recalcitrant question forced by the bizarre civilizational fruit that is the modern philharmonic orchestra.³ We sit and watch a provocatively

³ For a peerless history of the early 19th-century orchestra see Emily I. Dolan, *The Orchestration Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge, 2013).

coordinated throng of laborers huffing and puffing, their toil put on glorious but also strangely banal display. We know very well they are a collection of individual noise-makers, and yet, in performance, they never remain this, but instead fan out into a spectrum. At one end, these workers cohere into a monument – often to centralized, hierarchical power, the celebratory sound of the imperium, but, at the very least, some kind of sovereign. At the other end – far more germane to Lim’s work – they become the ultimate musical assemblage-machine: a lusty, polymorphously perverse orgy of infinite recombination, creaturely coupling, prelapsarian sex. But anywhere on this spectrum, the same phenomenon seems to emerge. The orchestra speaks. It speaks to us, to its space, to its city and state, to its own canons and histories. It becomes, almost instantaneously, what Steven Connor might call a “vocalic body” that hovers over not just the musicians but so many “big others,” magically veiling their patchworks of industry and identity.⁴ In their place it produces – what? A visitor, perhaps an angel, god, or mind-of-god. Perhaps a forest, an ocean, a squad of sparkling squid.

⁴ See Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (Oxford, 2000), Ch. 1, “What I Say Goes”.

It is poetic, then, that when Liza Lim came to write the largest orchestral work of her career so far – also, in a deeply original way, a work about the orchestra – she concerned herself with the theme of annunciation. For Lim the orchestra is “an orchard. Suddenly I am in a grove, a holy place.” All three movements explore “themes of revelation and ritual,” but do so by reinventing that most venerable of orchestral genres, the tone-poem. The score is not, strictly speaking, program music. But questions and problems of representation saturate it. It could be argued that the *Annunciation Triptych* is an epic of orchestral conjuration, a saga whose protagonist is less a single person – though each movement centers on an individual woman – than a logic of radical manifestation and reception. For Lim, this logic establishes a relation between “a profound receptivity through hearing and a speaking forth that is a spilling over after having been filled up – receptivity generates response.”

But this is no hero-cycle, quite the opposite. If anything it shatters the Romantic trope to pieces, and rebuilds it otherwise. Rather than use the orchestra to amplify personhood’s self-possession, Lim treats it as a historical and cultural prism, and the women in each movement – Sappho, Mary, and Fatimah (daughter of the Prophet Muhammad, peace be upon them), respectively – as a source of transhistorical light. Each “prism-orchestra”

is, moreover, an assemblage in itself, filtering its figure’s radiance in unpredictable, sometimes revisionary ways. In Lim’s paratactic account, the first movement, *Sappho/ Bioluminescence*, is “physical flesh as enlightenment; erotic trance, hallucination; gods and goddesses [walking] among the living; phosphorescent plants and genetically engineered creatures glow[ing] in the dark.” The second, *Mary/ Transcendence after Trauma* is “visitation of the angel, both foreshadow[ing] the passion, testimony, mystery play, illumination of human anguish, forgiveness”. The third, *Fatimah/ Jubilation of Flowers* is “lamentation and joy, a great wedding feast; every flag unfurl[ing] in the wind; revelation and transmission.” Distinct texts spanning space and time on a planetary scale superscribe or underwrite the score: a Sappho fragment (no. 94, translated by Anne Carson⁵) from over 600 B.C.E. in the first movement; in the second, *Audi, Pontus (Hear, O Sea)*, a verse from a conductus chant in the Huelgas Codex from early 1300s Spain. The last movement is an actual setting, for soprano, orchestra, and “singing audience,” of a remarkable poem published in 1990 by the great Lebanese-French-American

⁵ Sappho, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, trans. Anne Carson (Knopf, 2003), 186–87.

poet and artist Etel Adnan.⁶ Adnan passed away just before Lim began composing the movement in 2021, and the music strikes a mythic pose, trilling slowly between joy and grief less as feelings than icons, etched and gleaming, not unlike the impossible flowers of the poem which “rise and never bend,” and which “recite poems in my ears/they never die ...”

/

One could say that these texts also “shimmer.” One could even go so far as to say that the score irradiates their bacterial composition, so to speak, to produce yet another bioluminescent sheen, less as camouflage than as part of a larger ecstatic mode, a mode of being outside oneself, seized or shaken loose from the coils of neurotic self-confinement. In this mode, subjectivity encounters a visitor almost traumatically foreign and, at this crossroads, decides to let go. Sovereignty does not, however, give way to oblivion, some celestial fading or conversion into a mere spark on the holy fire. This is not Dionysian music, not even in its dreams. There is a pervasive sobriety, bright but unwavering. Throughout each of the *Triptych*'s movements, another figure keeps returning: symbiosis. It

⁶ Etel Adnan, *The Spring Flowers Own & The Manifestations of the Voyage* (Post-Apollo Press, 1990).

emerges often as a coupling – flute/cymbal, cymbal/drum, violin/harp, squid/bacteria, overtone spectrum/tonal triad, utterance/audition – but it eventually paints the picture (this is a triptych, remember!) of a web, a distributed agency, a composed relationality that weaves together musical, geographical, and historical points otherwise distant. If ecstasy often connotes seizure by the divine, something else is going on here. An opening into interrelation and interdependence, what Anna Lowenhaupt Tsing calls the “dilemmas of collaborative survival.”⁷ These points depend on one another for their lives, the music keeps suggesting. Tug at one, and the others, eons apart, vibrate as if touched.

/

Which brings me back to Kafka. I'm not about to pull the mask off and reveal that this refulgent work is, despite the above denials, covertly/actually Kafkaesque. It's not Kafkaesque – really! But there is an interesting, slightly baroque connection. Writing about her 2018 work *Extinction Events and Dawn Chorus*, Lim meditates on the crisis of global environmental collapse, and how music might help model its meaning and scope, maybe even offer “clues for living in uncertain times – not in stories of

⁷ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, 2021), 25.

resolution but perhaps in rehearsals for precarity.” “In the midst of extinction,” Lim continues, “there is some kind of dawning. To paraphrase Kafka: ‘There is hope ... but not for us.’”⁸

For the most part, the specter of extinction doesn’t darken the *Annunciation Triptych*, not overtly. One has to dig a bit. The omnipresence of symbiotic construction certainly speaks to the fragility of relating, the challenge of remaining “all ears” to the world’s overpresent boom, how you and it both quake in moments of mutual address. But there is one moment, near the middle of the cycle’s middle movement, where the world actually ends. A cadenza for horns, percussion, and piano winnows to a single bass string played inside the piano’s body, generating higher and higher partials. Then silence. Then BOOM, an enormous chord from the orchestra, one of – for me at least – the strangest moments in Lim’s entire body of work. Because of how it’s voiced and orchestrated, it sounds bright and triadic, Brucknerian even: the face of god. But as it stretches out, indeed shimmers, one realizes it’s another harmony, a half-diminished seventh chord – Wagner’s “Tristan” chord, the ultimate symbol of death-

⁸ Liza Lim, “An Ecology of Time Traces in Extinction Events and Dawn Chorus,” *Contemporary Music Review* 39/5 (2020): 561.

driven desire. Above it in the score, Lim cites a line from the 14th-century conductus chant, which, it turns out, is not about Mary and the annunciation, but apocalypse, Biblical revelation: “the stars fall over earth.” The chord ebbs into another “spectral” harmony, gathers demonic new energy, and again explodes: an unbearably bright B Major *tutti*, a cosmic Cheshire grimace whose tones fall out one by one like loose teeth.

But the end is not the end. The end is the middle. What happens next is – continued growth, new relations, new creatures and couplings. “After hearing comes speaking,” Lim writes, and the speaking now comes from a Mary who will give birth after the end of the world. The tone of the music is shaken, wary, but its tread is absolutely determined. The Tristan chord returns, now reimagined less as harmony than as a rhythmic engine mapping onto the spring drums that have symbolized a fetal heartbeat since the movement’s start. What, the music seems to ask, will it feel like, during this long ongoing end of the planet, this interregnum where the old world dies and the new cannot be born, to continue? And not just to continue hoping, but to continue loving, fucking, birthing, creating more beings in our physical and cultural bodies – among them the “orchard,” the “grove,” the “holy place,” of the orchestra. The movement ends with a floating fanfare, three wonderstruck trumpets cascading over a chasm of

tam-tam and gamelan gong “played with utmost reverence.”
They form a brittle and beaming question mark, a canto
sospeso for a new catastrophic age.

Seth Brodsky, 2023

Seth Brodsky is Associate Professor at the University of
Chicago and author of *From 1989, or European Music and
the Modernist Unconscious* (California, 2017).

*Readers are encouraged to consult Liza Lim’s own rich
account of the *Annunciation Triptych*, on her website:
[https://lizalimcomposer.com/2022/02/22annuncia-
tion-triptych-2019-2022/](https://lizalimcomposer.com/2022/02/22annunciation-triptych-2019-2022/).

She moved through crowds
like a bunch of flowers
breathless was I like a young
mare
she was a light-wave through
my hands
nations were at war
and men falling faster than
leaves on that Indian
summer

but she was the beginning of
the day
flowers do not grow on rifles
believe me they rise and never
bend

they use colours as we use words
they recite poems in my ears
they never die, oh no!
we only cease to see them . . .
as I stopped seeing her in my dreams.

*

from "The Spring Flowers Own", *The Spring Flowers Own & The Manifestations of the Voyage* (The Post-Apollo Press).
Copyright © 1990 by Etel Adnan. Set and reprinted by permission of the Estate of Etel Adnan.

Liza Lim

Liza Lim (*30 August 1966 Perth/Australia) is a composer, educator and researcher whose music focusses on collaborative and transcultural practices. The roots of beauty (in noise), time effects in the Anthropocene and the sensoria of ecological connection are ongoing concerns in her compositional work. Her four operas: *The Oresteia* (1993), *Moon Spirit Feasting* (2000), *The Navigator* (2007) and *Tree of Codes* (2016), and the major ensemble work *Extinction Events and Dawn Chorus* (2018) explore themes of desire, memory, ritual transformation and the uncanny. Her genre-crossing percussion ritual/opera *Atlas of the Sky* (2018), is a work involving community participants that investigates the emotional power and energy dynamics of crowds.

Liza Lim has received commissions from some of the world's pre-eminent orchestras and ensembles including the Los Angeles Philharmonic, Bavarian Radio Symphony Orchestra, BBC, SWR and WDR Symphony Orchestras, Ensemble Musikfabrik, ELISION, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Klangforum Wien, International Contemporary Ensemble, Arditti String Quartet and JACK Quartet. She was Resident Composer

with the Sydney Symphony Orchestra in 2005 and 2006. Her music has been featured at the Spoleto Festival, Miller Theatre New York, Festival d'Automne à Paris, Venice Biennale, Lucerne Festival, and at all the major Australian festivals.

Her *Annunciation Triptych*, performed in 2022 under the direction of Cristian Măcelaru in its entirety for the first time, draws a broad line from the Greek poet Sappho to Mary, the virgin Mother of God, to Fatima, the daughter of the Prophet Muhammad, founder of Islam. The composer considers the stories of these three women as comments on ecological, spiritual and transcultural issues of our times. To Liza Lim, who grew up as the daughter of Chinese parents in Australia and has taught in Europe, relations between different cultures have been a life-long subject of interest.

Lim is Professor of Composition and inaugural Sculthorpe Chair of Australian Music at the Sydney Conservatorium of Music where she leads the Composing Women program. Recognition for her work includes the Don Banks Award for Music (2018), the Peggy Glanville Hicks Residency (1995), Paul Lowin Prize for Orchestral

Composition (2004), Fromm Foundation Award (2004) and DAAD Artist-in-residence Berlin (2007-08). She has been awarded the 2021 Happy New Ears Prize of the Hans and Gertrud Zender Foundation and is a Fellow of the Wissenschaftskollleg zu Berlin in 2021-22. Her music is published by Casa Ricordi Berlin and on various CD labels.



Emily Hindrichs

American soprano Emily Hindrichs made her European concert debut in 2008 in Händel's *Jephtha* with the Internationale Bachakademie Stuttgart under Helmuth Rilling. One year later, she debuted as Queen of the Night at English National Opera. Engagements followed with Seattle Opera, the Seattle Symphony, the American Composers Orchestra at Carnegie Hall, and the Toronto Symphony Orchestra. 2012 brought Hindrichs' French debut as Anne Trulove (*The Rake's Progress*) at Opéra Théâtre Saint-Étienne, her debut with Oper Frankfurt as Königin der Nacht, and a recital with pianist Joseph Middleton during Britten Weekend in Aldeburgh (England), featuring world premieres by Christian Mason and Edmund Nesbit. From 2013-2015, Hindrichs was a soloist at the Badisches Staatstheater Karlsruhe, making role debuts as Oscar (*Un Ballo in Maschera*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), and Musetta (*La Bohème*). In her breakout performance in the 2014 International Händel Festspiele as Costanza (*Riccardo Primo*), she was hailed as "the discovery of the evening" (Opernnetz). The same season, she was celebrated in the title role of Stravinsky's *Le Rossignol*, returned to Oper Frankfurt for performances of *Die*

Zauberflöte, and made her London concert debut at the Barbican Centre, singing Reinhold Glière's Concerto for Coloratura Soprano.

In 2015 Hindrichs joined the ensemble of Oper Köln, where she made notable role debuts as Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Teresa (*Benvenuto Cellini*), Cunegonde (*Candide*), and Rose Murrant (*Street Scene*). In collaborations with Ensemble Musikfabrik, she gave the world premiere performance as Adela in Liza Lim's *Tree of Codes*, followed by Unsuk Chin's *Cantatrix Sopranica* at the ACHT BRÜCKEN Festival. Later that year, Hindrichs made house debuts at Komische Oper Berlin in Barrie Kosky's acclaimed production of *L'Enfant et les Sortilèges*, and at the Aalto-Theater Essen in *Die Zauberflöte*. 2018 marked an important role debut for the soprano. As Marie in Bernd Alois Zimmermann's *Die Soldaten*, Hindrichs "left no musical wish unfulfilled, rose to every challenge, never weakened" (Die Deutsche Bühne) and was nominated for Sänger/Sängerin des Jahres in OPERNWELT's Critic Survey. She was engaged by the WDR Sinfonieorchester for Zimmermann's *Soldaten Vokalsinfonie* under the direction of Emilio Pomàrico. In following seasons,

Hindrachs debuted as Ishmaela in Olga Neuwirth's *The Outcast* at the Elbphilharmonie Hamburg, with the Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar in Peter Konwitschny's production of Paul Dessau's *Lanzelot* (OPERNWELT Wiederentdeckung des Jahres 2020) and sang with the Concertgebouworkest under the musical direction of François-Xavier Roth. Role debuts followed as Marguerite in *Faust* at Oper Köln and Royal Danish Opera Copenhagen, Clémence in Kaija Saariajo's *L'amour de loin*, and as Olympia in Barrie Kosky's *Les Contes d'Hoffmann* at Komische Oper Berlin.

Hindrachs' accolades include a Rotary Ambassadorial Scholarship and a Sullivan Foundation Award; she was the winner of the 2009 Les Azuriales Opera Competition in France, and a 2010 New England regional finalist in the Metropolitan Opera National Council auditions. She holds degrees from the University of Southern Mississippi, the University of Exeter, and a doctorate from the New England Conservatory.



WDR Symphony Orchestra

The WDR Symphony Orchestra is one of the leading orchestras in Germany. The ensemble has a regional presence and a national and international reputation. Its performances range from concert series at the Cologne Philharmonie and partnerships with concert halls and festivals in the region to regular invitations to Munich, Salzburg, Hamburg, the Rheingau Music Festival or Kissinger Sommer. The ensemble has toured extensively in Asia and Europe in recent years, most recently to the newly founded Carl Nielsen Festival in Denmark and the BBC Proms.

The WDR Symphony Orchestra is present in TV productions, radio broadcasts, live streams and other digital offerings. Regionally, the ensemble is committed to bringing music closer to audiences: in the Concert with the Mouse for families, in concerts for school classes and through innovative formats outside the traditional concert setting. Numerous CD productions complement the orchestra's spectrum. For its recording of the Shostakovich Cello Concertos No.1 and 2 with Alban Gerhardt, it received the coveted International Classical Music Award in 2021, and for its recording of the orchestral work by Christophe Bertrand, it received the Preis der deutschen Schallplattenkritik in

the category Contemporary Music.

The orchestra has been writing music history since the 1950s with its groundbreaking premieres and is one of the most important commissioners of contemporary compositions in collaboration with the WDR series Musik der Zeit.



Cristian Măcelaru

Cristian Măcelaru is one of the outstanding international conductors of the younger generation. He has been chief conductor of the WDR Symphony Orchestra since the 2019/20 season and Directeur musicale of the Orchestre National de France since September 2020. Already in 2017 he took over the artistic direction of the Cabrillo Festival for contemporary music in California, and since 2021 he has been artistic director of the Georg Enescu Festival in Romania.

As a guest conductor, he works with other leading orchestras in America and Europe, including the New York and Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Tonhalle Orchester Zürich or Gewandhausorchester Leipzig. In the summer of 2022, he made his highly acclaimed debut with the Boston Symphony Orchestra.

Cristian Măcelaru is committed to young musicians, among other things as Artistic Director of the World Youth Symphony Orchestra, and is also an outstanding communicator and music mediator. He regularly appears with musical reviews on the culture channel WDR 3 and in



© Ben Knabe

the video series Kurz und Klassik.

Cristian Măcelaru does particular justice to the promotion of contemporary music by understanding it not as a niche product but as an essential contribution to culture and society. He is the initiator of numerous world premieres and thus provides a forum for the current composer scene.

Unendlich viel Hoffnung*

Max Brod erinnert sich an ein Gespräch mit Franz Kafka im Jahr 1920: „Wir sind,“ so sagte er, „nihilistische Gedanken, Selbstmordgedanken, die in Gottes Kopf aufsteigen“. Mich erinnerte das zuerst an das Weltbild der Gnosis: Gott als böser Demiurg, die Welt sein Sündenfall. „O nein“ meinte er, „unsere Welt ist nur eine schlechte Laune Gottes, ein schlechter Tag.“ – „So gäbe es außerhalb dieser Erscheinungsform Welt, die wir kennen, Hoffnung?“ – Er lächelte: „Oh Hoffnung genug, unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns.“⁹

/
Eine Dreiviertelstunde Musik für großes Orchester, eine Musik, die so leuchtend und beschwingt und windig ist, dass die Ohren sich nicht mehr erinnern können, was der Sinn der Tonalität – irgendeines Systems zur Verankerung und Begrenzung des Flusses der Musik – jemals war. Dies ist eine Musik, die wächst, wandert, blüht, frei und in riesigem

⁹ Max Brod, „Der Dichter Franz Kafka,“ *Die Neue Rundschau*, November 2021, see <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31970025263507&view=1up&seq=583>.

Raum. Sie sucht, aber sie findet auch und genießt, „eile mit Weile“. Es fällt schwer, sich etwas weniger Kafkaeskes vorzustellen als Liza Lims *Annunciation Triptych*. Nicht zuletzt sein sanftes, aber hartnäckiges Drudentum. Hier ist alles lebendig, durchdrungen von unbelasteter Entscheidungsfreiheit. Dies ist die Musik der guten Laune der Götter, in der alles Gott sein könnte.

/
Kafka ist der Dichter der Abschottung, des Hindernisses, der Verdunkelung. Innenräume sind immer verschlossen, Vorsätze undurchsichtig, Beziehungen versperrt. Der Fluss ist meist blockiert, und wenn er überhaupt stattfindet, dann in Form von Paranoia, einem Strudel, in dem sich die Libido bei lebendigem Leib verschluckt. Der erste Satz des *Triptychons, Sappho/ Bioluminescence*, ist eine sicherlich unbeabsichtigte Umkehrung all dessen. Die ersten elf Seiten der Partitur – bis etwa zweieinhalb Minuten im ersten Stück dieser Aufnahme – sind eine Art glückselige Geburt, so ungezwungen und durchgeführt, wie die Geburten bei Kafka verstümmelt oder aufgeschoben sind. Zuerst hören wir eine Flöte, dann zwei, die eine Art instrumentales Hack entfalten: Während sie chromatische Linien auf und ab huschen, trillern sie zwischen den Tasten D und Dis und erzeugen einen einzigartigen, leicht verstimmtten Schimmer. Ein auf einer Pauke platziertes Becken vervollständigt dieses zusammengesetzte Instrument. So wie der Flötenschimmer

auf- und abschwilt, tun es auch der Schaum und das Glitzern des Beckens. Dieses Trio bietet eine Art sonnengeküsste Meeresoberfläche, durch die ein Solo-Horn und eine Harfe brechen, wobei die Harfe glissandierend auf und ab geht und das Ventilhorn seinen natürlichen Vorfahren in einem gähnend abwärts gerichteten Obertonbogen nacheifert. Mehr Flöten- und Beckenschimmer, dann Stille, dann ein tiefes, erdiges, summendes PLONK aus der Harfe, ein einzelner Takt, der in der Partitur wie ein zerfleddertes sapphisches Fragment alleine steht. (Man denke an John D'Agatas Ermahnung: „Ihr richtiger Name ist Ψαπφοι – Psappho, auf Englisch – viel verwaschener und härter als das flaumige s und das verblasste f, mit dem wir ihn üblicherweise aussprechen. Man muss stottern, wenn man Sapphos richtigen Namen ausspricht, und spucken.“)¹⁰ Und genau wie ein richtiges Fragment unterbricht dieses PLONK den Fluss nicht, sondern haucht ihm neues Leben ein. Das Solo-Horn steht nun und setzt wieder ein, seine großbäuchigen Tauchgänge und Triller sind voll priapischem Schwung: Dies ist eine Art Tierwesen, schweißgebadet, glücklich, das seine Umgebung auffordert, aufzuwachen

¹⁰ John D'Agata, "Stripped-Down Sappho," *Boston Review*, October 1, 2002, see <https://www.bostonreview.net/articles/john-dagata-stripped-down-sappho/>.

und zu erklingen. Klavier und Harfe bilden ein Continuo, in dem sich das Horn locker spiegelt und mitschwingt, während die Violinen in entzückter Antiphonie zu gackern und zu kichern scheinen. Nach und nach gesellen sich die übrigen Blechbläser – zuerst die gedämpften Trompeten, dann die Posaunen und die übrigen Hörner – zum Solisten in den Chor. Die Bässe führen ein tiefes B-Pedal ein, aus dem ein Obertonspektrum erblüht, das die Hörner in gestaffelten Oktaven, Quinten und Terzen erklimmen und schließlich zu einer richtigen Erscheinung führt: einem B-Dreiklang in den Hörnern, „blühend“ und „glühend“ (Lims Worte). Der Akkord bleibt dort in der Schwebe, registriert sich selbst, hört sich selbst, vielleicht in einem plötzlichen, kurzen Crescendo, das sein eigenes Hören zum Ausdruck bringt: „Ja, ja, hört das, das bin ich“. Im zeitgenössischen Orchesterlexikon sind sowohl das Objekt als auch das Ereignis Ikonen der Natur, der Traum der klanglichen Aletheia, die Wahrheit der natürlichen Ordnung, die sich durch das Hören offenbart. Auffallend ist jedoch, dass Lim dem Akkord eine zusätzliche Note hinzufügt, die technisch gesehen nicht im Spektrum liegt: eine große Sexte, eine Note, die den Akkord „subjektiviert“, ihn in historisches und kulturelles Gewebe einhüllt – eine Art „lächelndes Adieu“, ein jazziges Ta-ta, wie bei Ellington oder Debussy oder, ganz wörtlich, in der erhabenen Schlussharmonie von Bergs Violinkonzert aus dem Jahr 1935, das „zum

Gedenken an einen Engel“ geschrieben wurde, Manon Gropius, die mit 18 Jahren an Kinderlähmung starb. Nach anderthalb Minuten gibt es nun eine Art Schimmern zweiter Ordnung. Es ist, als ob das „biolumineszierende“ Komposit-Instrument der ersten Takte in Zeit und Raum projiziert würde, verklärt von einem Akt konkreter Mimesis zu einem Prinzip formaler Organisation. Es beginnt mit trillernden Flöten, die sich einer gewissen Meta-imitation erfreuen: vielleicht der nächtlichen Tarnung des biolumineszenten hawaiianischen Bobtail-Tintenfisches, der sich von oben als Sternenhimmel für seine ahnungslose Beute unten tarnt. Doch die Partitur überträgt dieses phänomenale Schillern schnell auf ein größeres Spielfeld. Die Musik wird zum Schauplatz einer allgemeineren „Erscheinung“ oder eines „Apparitionismus“: ein Flirren im ontologischen Status, in der Ordnung des klanglichen Seins. Ist ein Akkord „Natur“ oder „Kultur“? Ist eine Geste „tierisch“ oder „menschlich“, ein Übergang „Geist“ oder „Körper“, ein Ereignis „Hören“ oder „Aussprechen“? Lim schreibt in ihrer Programmnotiz über ihre langjährige Beschäftigung mit Assemblage und darüber, dass ihre Werke „oft aus imaginären Kompositionen von Pflanzen, Tieren, Elementen, Geistern und mehr bestehen ...“. Diese Kompositionen – imaginiert, wie sie betont, wobei sie den Willen und die Laune der Traumlogik gegenüber dem synergetischen Pragmatismus hervorhebt – überbrücken

oft die Kluft zwischen „real und fiktiv“; sie werden zu einem Keil, um „einen Raum der Spekulation zu eröffnen“. Der Spekulationsraum scheint hier etwas damit zu tun zu haben, ob und wo etwas existiert. Ist der magisch lächelnde Adieu-Akkord in den Bläsern real oder fiktiv? Ein Artefakt im Wahrnehmungs- oder Produktionsapparat oder die Enthüllung einer Offenbarung? Kommt er aus einem Kopf – dem Kopf der Komponistin, ihrem Traum, unseren eigenen Köpfen, die von assoziativen und konnotativen Phantasien verzaubert sind – oder von außerhalb eines Kopfes? Könnte es sein, dass wir uns in der Gegenwart eines echten, realen Anderen befinden? Einem Besucher? Einem Verkündiger? Einem Engel?

/

Es gibt wohl keine ältere, widerspenstigere Frage, die von der bizarren zivilisatorischen Frucht, die die moderne Philharmonie darstellt, aufgeworfen wird.¹¹ Wir sitzen da und beobachten eine provokativ koordinierte Schar von Arbeitern, die schnaufend ihre Arbeit glorreich, aber auch seltsam banal zur Schau stellen. Wir wissen sehr wohl, dass es sich um eine Ansammlung individueller Geräuschemacher

¹¹ Für eine unvergleichliche Geschichte des Orchesters des frühen 19. Jahrhunderts, siehe Emily I. Dolan, *The Orchestration Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge, 2013).

handelt, und doch bleiben sie in der Aufführung niemals so, sondern fächern sich in ein Spektrum auf. Am einen Ende fügen sich diese Arbeiter zu einem Monument zusammen – oft zu einer zentralisierten, hierarchischen Macht, dem feierlichen Klang des Imperiums, zumindest aber zu einer Art Souverän. Am anderen Ende – und das ist für Lims Werk weitaus relevanter – werden sie zur ultimativen musikalischen Assemblage-Maschine: eine lustvolle, polymorph-perverse Orgie unendlicher Rekombination, kreatürlicher Kopplung und prälapsarischen Sexes. Aber überall auf diesem Spektrum scheint das gleiche Phänomen aufzutreten. Das Orchester spricht. Es spricht zu uns, zu seinem Raum, zu seiner Stadt und seinem Staat, zu seinem eigenen Kanon und seiner Geschichte. Es wird fast augenblicklich zu dem, was Steven Connor einen „vokalen Körper“ nennen könnte, der nicht nur über den Musikern, sondern auch über so vielen „großen Anderen“ schwebt und deren Flickwerk aus Industrie und Identität auf magische Weise verschleiert.¹² An ihrer Stelle erzeugt er – was? Einen Besucher, vielleicht einen Engel, einen Gott oder einen göttlichen Geist. Vielleicht ein Wald, ein

¹² See Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (Oxford, 2000), Ch. 1, “What I Say Goes”.

Ozean, ein Schwarm glitzernder Tintenfische.

Es ist also poetisch, dass Liza Lim sich mit dem Thema der Verkündigung beschäftigte, als sie das größte Orchesterwerk ihrer bisherigen Karriere schrieb – und auf sehr originelle Weise auch ein Werk über das Orchester. Für Lim ist das Orchester „ein Obstgarten. Plötzlich bin ich in einem Hain, an einem heiligen Ort“. Alle drei Sätze erforschen „Themen der Offenbarung und des Rituals“, aber sie tun dies, indem sie das ehrwürdigste aller Orchestergenres, das Tongedicht, neu erfinden. Die Partitur ist, streng genommen, keine Programmmusik. Aber Fragen und Probleme der Darstellung durchdringen sie. Man könnte argumentieren, dass das Verkündigungstriptychon ein Epos der orchestralen Beschwörung ist, eine Saga, deren Protagonist weniger eine einzelne Person ist – obwohl jeder Satz eine einzelne Frau in den Mittelpunkt stellt – als vielmehr eine Logik der radikalen Manifestation und Rezeption. Für Lim stellt diese Logik eine Beziehung her zwischen „einer tiefen Empfänglichkeit durch das Hören und einem Aussprechen, das ein Überschwappen ist, nachdem es aufgefüllt wurde – Empfänglichkeit erzeugt Antwort“.

Aber dies ist kein Heldenzyklus, ganz im Gegenteil. Wenn überhaupt, dann zertrümmert es die romantische Trope in Stücke und baut sie auf andere Weise wieder auf. Anstatt das Orchester zu benutzen, um die Selbstbehauptung

der Person zu verstärken, behandelt Lim es als ein historisches und kulturelles Prisma und die Frauen in jeder Bewegung – Sappho, Maria und Fatimah (Tochter des Propheten Muhammad, Friede sei mit ihnen) – als eine Quelle transhistorischen Lichts. Jedes „Prisma-Orchester“ ist darüber hinaus selbst ein Ensemble und filtert die Ausstrahlung seiner Figur auf unvorhersehbare, manchmal revidierende Weise. In Lims parataktischer Darstellung ist der erste Satz, *Sappho/ Bioluminescence*, „physisches Fleisch als Erleuchtung; erotische Trance, Halluzination; Götter und Göttinnen, die unter den Lebenden wandeln; phosphoreszierende Pflanzen und gentechnisch veränderte Kreaturen, die in der Dunkelheit leuchten“. Das zweite, *Mary/ Transcendence after Trauma*, ist „Besuch des Engels, Vorahnung der Passion, Zeugnis, Mysterienspiel, Erleuchtung der menschlichen Qualen, Vergebung“. Der dritte, *Fatimah/ Jubilation of Flowers*, ist „Klage und Freude, ein großes Hochzeitsfest; jede Fahne entfaltet sich im Wind; Offenbarung und Übertragung“. Verschiedene Texte, die Raum und Zeit auf einer planetarischen Skala umspannen, überschreiben oder unterschreiben die Partitur: ein Sappho-Fragment (Nr. 94, übersetzt von Anne Carson¹³) aus dem Jahr 600 v. Chr. im ersten Satz; im zweiten Satz, *Audi, Pontus (Höre, o Meer)*, ein Vers aus einem Conductus-Gesang im Huelgas-Codex aus dem Spanien des frühen 13. Jahrhunderts. Der

letzte Satz ist eine Vertonung für Sopran, Orchester und „singendes Publikum“ eines bemerkenswerten Gedichts, das 1990 von der großen libanesisch-französisch-amerikanischen Dichterin und Künstlerin Etel Adnan veröffentlicht wurde.¹⁴ Adnan verstarb, kurz bevor Lim 2021 mit der Komposition des Satzes begann, und die Musik nimmt eine mythische Pose ein, trillert langsam zwischen Freude und Trauer, weniger als Gefühle denn als Ikonen, geätzt und schimmernd, nicht unähnlich den unmöglichen Blumen des Gedichts, die „aufsteigen und sich niemals biegen“ und die „Gedichte in meinen Ohren rezitieren / sie sterben niemals ...“

/

Man könnte sagen, dass auch diese Texte „schimmern“. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass die Partitur ihre bakterielle Zusammensetzung sozusagen bestrahlt, um einen weiteren biolumineszenten Glanz zu erzeugen, weniger als Tarnung, sondern als Teil eines größeren ekstatischen Modus, eines Modus des Außer-sich-Seins, der von den Windungen der neurotischen

¹³ Sappho, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, trans. Anne Carson (Knopf, 2003), 186–87.

¹⁴ Etel Adnan, *The Spring Flowers Own & The Manifestations of the Voyage* (Post-Apollo Press, 1990).

Selbstbegrenzung ergriffen oder losgeschüttelt wird. In diesem Modus begegnet die Subjektivität einem Besucher, der ihr fast traumatisch fremd ist, und beschließt an diesem Scheideweg, loszulassen. Die Souveränität weicht jedoch nicht dem Vergessen, einem himmlischen Verblässen oder einer Verwandlung in einen bloßen Funken im heiligen Feuer. Dies ist keine dionysische Musik, nicht einmal in ihren Träumen. Sie ist von einer durchdringenden Nüchternheit geprägt, hell, aber unerschütterlich. In jedem der Sätze des Triptychons taucht eine andere Figur immer wieder auf: die Symbiose. Sie taucht oft als Kopplung auf – Flöte/Zimbel, Becken/Schlagzeug, Geige/Harfe, Tintenfisch/Bakterien, Obertonspektrum/Ton-Dreiklang, Äußerung/Audition –, aber sie malt schließlich das Bild (dies ist ein Triptychon, denken Sie daran!) eines Netzes, einer verteilten Agentur, einer komponierten Relationalität, die musikalische, geografische und historische Punkte miteinander verwebt, die sonst weit voneinander entfernt sind. Wenn Ekstase oft mit der Ergreifung durch das Göttliche gleichgesetzt wird, geht hier etwas anderes vor sich. Eine Öffnung hin zu Wechselbeziehungen und gegenseitiger Abhängigkeit, was Anna Lowenhaupt Tsing die „Dilemmas des kollaborativen Überlebens“ nennt.¹⁵ Die Musik suggeriert immer wieder, dass diese Punkte in ihrem Leben voneinander abhängen. Zieht man an einem, vibrieren die anderen, die Äonen voneinander entfernt sind, als ob sie berührt würden.

/

Womit ich wieder bei Kafka wäre. Ich werde jetzt nicht die Maske abnehmen und enthüllen, dass dieses erfrischende Werk trotz der obigen Dementis insgeheim/wirklich kafkaesk ist. Doch! Es ist noch nicht kafkaesk! Aber es gibt eine interessante, leicht barocke Verbindung. In ihrem Werk *Extinction Events and Dawn Chorus* aus dem Jahr 2018 meditiert Lim über die Krise des globalen Umweltkollapses und darüber, wie Musik helfen könnte, ihre Bedeutung und Tragweite zu modellieren, vielleicht sogar „Hinweise für das Leben in unsicheren Zeiten zu geben – nicht in Geschichten der Lösung, sondern vielleicht in Proben für die Prekarität“. „Mitten in der Auslöschung“, so Lim weiter, „gibt es eine Art Morgengrauen. Um Kafka zu paraphrasieren: ‚Es gibt Hoffnung ... aber nicht für uns.‘“¹⁶

Das Gespenst der Auslöschung verdunkelt das Verkündigungstriptychon größtenteils nicht, zumindest nicht offenkundig. Man muss schon ein wenig suchen. Die Allgegenwart der symbiotischen Konstruktion spricht sicherlich von der Zerbrechlichkeit der Beziehung, von

¹⁵ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, 2021), 25.

¹⁶ Liza Lim, „An Ecology of Time Traces in Extinction Events and Dawn Chorus,“ *Contemporary Music Review* 39/5 (2020): 561.

der Herausforderung, „ganz Ohr“ zu bleiben für das überpräsenste Dröhnen der Welt, davon, wie man selbst und die Welt in Momenten der gegenseitigen Ansprache bebt. Aber es gibt einen Moment, fast in der Mitte des Mittelsatzes des Zyklus, in dem die Welt tatsächlich endet. Eine Kadenz für Hörner, Schlagzeug und Klavier reduziert sich auf eine einzige Basssaite, die im Inneren des Klavierkörpers gespielt wird und immer höhere Teiltöne erzeugt. Dann Stille. Dann BOOM, ein gewaltiger Akkord des Orchesters, einer der – zumindest für mich – seltsamsten Momente in Lims Gesamtwerk. Aufgrund seiner Intonation und Orchestrierung klingt er hell und triadisch, sogar brucknerianisch: das Antlitz Gottes. Aber wenn er sich ausdehnt, ja schimmert, erkennt man, dass es sich um eine andere Harmonie handelt, einen halbverminderten Septakkord – Wagners „Tristan“-Akkord, das ultimative Symbol für das vom Tod getriebene Verlangen. Darüber in der Partitur zitiert Lim eine Zeile aus dem Conductus-Gesang des 14. Jahrhunderts, der, wie sich herausstellt, nicht von Maria und der Verkündigung handelt, sondern von der Apokalypse, der biblischen Offenbarung: „die Sterne fallen über die Erde“. Der Akkord verebbt in einer weiteren „gespenstischen“ Harmonie, sammelt dämonische neue Energie und explodiert erneut: ein unerträglich helles B-Dur-Tutti, eine kosmische Grimasse, deren Töne einer nach dem anderen wie lose Zähne ausfallen.

Aber das Ende ist nicht das Ende. Das Ende ist die Mitte. Was danach kommt, ist – weiteres Wachstum, neue Beziehungen, neue Kreaturen und neue Paarungen. „Nach dem Hören kommt das Sprechen“, schreibt Lim, und das Sprechen kommt jetzt von einer Maria, die nach dem Ende der Welt gebären wird. Der Ton der Musik ist erschüttert, wachsam, aber ihr Schritt ist absolut entschlossen. Der Tristan-Akkord kehrt zurück, jetzt weniger als Harmonie denn als rhythmischer Motor, der auf die Federtrommeln abgebildet wird, die seit Beginn des Satzes einen fötalen Herzschlag symbolisieren. Wie, so scheint die Musik zu fragen, wird es sich anfühlen, während dieses lang anhaltenden Endes des Planeten, dieses Interregnums, in dem die alte Welt stirbt und die neue nicht geboren werden kann, weiterzumachen? Und nicht nur weiter zu hoffen, sondern weiter zu lieben, zu ficken, zu gebären, weitere Wesen in unseren physischen und kulturellen Körpern zu erschaffen – unter ihnen der „Obstgarten“, der „Hain“, der „heilige Ort“ des Orchesters. Der Satz endet mit einer schwebenden Fanfare, in der sich drei wundersame Trompeten über einen Abgrund von Tamtam und Gamelangong ergießen, die „mit äußerster Ehrfurcht gespielt“ werden. Sie bilden ein sprödes und strahlendes Fragezeichen, einen *canto sospeso* für ein neues katastrophales Zeitalter.

Seth Brodsky, 2023

Seth Brodsky ist Associate Professor an der University of Chicago und Autor von *From 1989, or European Music and the Modernist Unconscious* (California, 2017).

* Lesern wird nahegelegt, Liza Lims eigene Darstellung des *Annunciation Triptychs* zu lesen: <https://lizalimcomposer.com/2022/02/22/annunciation-triptych-2019-2022/>.

Liza Lim

Liza Lim (*30. August 1966 Perth/Australien) ist eine Komponistin, Pädagogin und Forscherin, deren Musik sich auf kollaborative und transkulturelle Praktiken konzentriert. Die Wurzeln der Schönheit (im Geräusch), Zeiteffekte im Anthropozän und die Sensorik ökologischer Zusammenhänge sind ständige Themen ihrer kompositorischen Arbeit.

Ihre vier Opern: *The Oresteia* (1993), *Moon Spirit Feasting* (2000), *The Navigator* (2007) und *Tree of Codes* (2016), sowie das große Ensemblewerk *Extinction Events and Dawn Chorus* (2018) erforschen Themen wie Begehren, Erinnerung, rituelle Transformation und das Unheimliche. Ihre genreübergreifende Percussion-Ritual/Oper *Atlas of the Sky* (2018) ist ein Werk, das die emotionale Kraft und Energiedynamik von Menschenmengen untersucht.

Liza Lim erhielt Kompositionsaufträge von einigen der bedeutendsten Orchester und Ensembles der Welt, darunter dem Los Angeles Philharmonic, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Sinfonieorchestern der BBC, des SWR und des WDR, dem Ensemble Musikfabrik, ELISION, dem Ensemble intercontemporain, dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien, dem International Contemporary Ensemble,

dem Arditti String Quartet und dem JACK Quartet. In den Jahren 2005 und 2006 war sie Resident Composer beim Sydney Symphony Orchestra. Ihre Musik wurde auf dem Spoleto Festival, dem Miller Theatre New York, dem Festival d'Automne à Paris, der Biennale von Venedig, dem Lucerne Festival und auf allen großen australischen Festivals aufgeführt.

Ihr dreiteiliges großes Orchesterwerk *Annunciation Triptych*, das 2022 unter der Leitung von Cristian Măcelaru erstmals in einem Konzert des WDR Sinfonieorchester in der Kölner Philharmonie vollständig erklang, schlägt einen weiten Bogen von der griechischen Dichterin Sappho über die jungfräuliche Gottesmutter Maria bis zu Fatima, der Tochter des Religionsstifters der Prophet Muhammad. Lim versteht die Geschichten der drei Frauen als Kommentare zu ökologischen, spirituellen und transkulturellen Themen unserer Zeit. Die Beziehungen unterschiedlicher Kulturen sind für Liza Lim, die als Tochter chinesischer Eltern in Australien aufwuchs und in Europa lehrte, ein Lebensthema. Lim ist Professorin für Komposition und Inhaberin des ersten Sculthorpe-Lehrstuhls für australische Musik am Sydney Conservatorium of Music, wo sie das Programm Composing Women leitet.

Zu den Auszeichnungen für ihre Arbeit gehören der Don

Banks Award for Music (2018), die Peggy Glanville Hicks Residency (1995), der Paul Lowin Prize for Orchestral Composition (2004), der Fromm Foundation Award (2004) und der DAAD Artist-in-residence Berlin (2007-08). Sie wurde mit dem Happy New Ears Preis 2021 der Hans und Gertrud Zender Stiftung ausgezeichnet und ist Fellow des Wissenschaftskolllegs zu Berlin 2021-22.

Ihre Musik ist bei Ricordi und auf verschiedenen CD-Labels erschienen.

Emily Hindrichs

Die amerikanische Sopranistin Emily Hindrichs gab ihr europäisches Konzertdebüt 2008 in Händels *Jephtha* mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart unter Helmuth Rilling. Im folgenden Jahr debütierte sie als Königin der Nacht an der English National Opera. Es folgten Engagements an der Seattle Opera, der Seattle Symphony, dem American Composers Orchestra in der Carnegie Hall, und dem Toronto Symphony Orchestra. Ihr französisches Operndebüt folgte 2012 an dem Opéra Théâtre Saint-Étienne als Anne Trulove (*The Rake's Progress*) kurz darauf folgte ihr erstes Engagement an der Oper Frankfurt als Königin der Nacht. Im Rahmen des Britten Weekend in Aldeburgh (GB) gab sie einen Liederabend mit dem Pianisten Joseph Middleton, u.a. mit Uraufführungen von Liederzyklen von Christian Mason und Edmund Nesbit. Von 2013 bis 2015 war Hindrichs Solistin im Ensemble des Badischen Staatstheaters Karlsruhe. Dort gab sie Rollendebüts als Oscar (*Un Ballo in Maschera*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), und Musetta (*La Bohème*). Ein großer Durchbruch wurde ihre Darstellung der Costanza (*Riccardo Primo*) bei den Internationalen Händel Festspielen 2014, für die sie als „die Entdeckung des Abends“ (Opernnetz) bezeichnet wurde. In der gleichen Spielzeit wurde sie in

der Titelrolle Strawinskys *Le Rossignol* gefeiert, kehrte an die Oper Frankfurt für weitere Zauberflöten zurück, und gab ihr Londoner Konzertdebüt mit Glières Konzert für Koloratursopran im Barbican Centre.

Seit 2015 gehört Hindrichs zum Ensemble der Oper Köln, wo sie Rollendebüts als Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Teresa (*Benvenuto Cellini*), Cunegonde (*Candide*) und Rose Murrant (*Street Scene*) gab. In Zusammenarbeit mit dem Ensemble Musikfabrik sang sie die Uraufführung von Liza Lim's *Tree of Codes* (Adela), sowie beim ACHT BRÜCKEN Festival in Unsub Chins *Cantatrix Sopranica*. Später in der Spielzeit gab sie ihr Hausdebüt an der Komischen Oper in Barrie Koskys hochgelobter Produktion von *L'Enfant et les Sortilèges*, und am Aalto-Theater Essen in *Die Zauberflöte*. 2018 bescherte Hindrichs ein herausragendes Rollendebüt als Marie in Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten*. Sie wurde daraufhin sofort vom WDR Sinfonieorchester für dessen Aufführung der Soldaten Vokalsinfonie von Zimmermann unter der Leitung von Emilio Pomàrico engagiert und später bei der Opernwelt-Kritikerumfrage zum/zur Sänger/Sängerin des Jahres nominiert. In der folgenden Spielzeit debütierte Hindrichs als Ishmaela in Olga Neuwirths *The Outcast* in der Elbphilharmonie Hamburg, gab ihr Hausdebüt am Deutschen Nationaltheater und

Staatskapelle Weimar in Peter Konwitschnys Neuproduktion – OPERNWELT Wiederentdeckung des Jahres 2020 – *Lanzelot* (Paul Dessau) und trat in Amsterdam mit dem Concertgebouworkest unter der musikalische Leitung von François-Xavier Roth auf. Es folgten weitere Rollendebüts als Marguerite in Faust an der Oper Köln und an dem Kongelige Teater Kopenhagen, als Clémence in Kaija Saariaho's *L'amour de loin* und als Olympia in Barrie Kosky's *Les Contes d'Hoffmann* an der Komischen Oper Berlin. Emily Hindrichs ist Preisträgerin zahlreiche Wettbewerbe und Stipendien wie des Sullivan Foundation Award, des Les Azuriales Wettbewerbes in Frankreich, und des Metropolitan Opera National Council Wettbewerbs. Sie studierte an der University of Southern Mississippi, an der University of Exeter (England), und am New England Conservatory.

WDR Sinfonieorchester

Das WDR Sinfonieorchester ist eines der führenden Orchester in Deutschland. Das Ensemble hat eine regionale Präsenz und einen nationalen und internationalen Ruf. Die Auftritte reichen von Konzertreihen in der Kölner Philharmonie über Partnerschaften mit Konzerthäusern und Festivals der Region bis hin zu regelmäßigen Einladungen nach München, Salzburg, Hamburg, zum Rheingau Musik Festival oder zum Kissinger Sommer. Das Ensemble tourte in den letzten Jahren ausgiebig durch Asien und Europa, zuletzt zum neu gegründeten Carl Nielsen Festival in Dänemark und zu den BBC Proms.

Das WDR Sinfonieorchester ist in TV-Produktionen, Radiosendungen, Livestreams und anderen digitalen Angeboten präsent. Regional engagiert sich das Ensemble dafür, dem Publikum Musik näher zu bringen: im Konzert mit der Maus für Familien, in Konzerten für Schulklassen und durch innovative Formate außerhalb des traditionellen Konzertraumens.

Zahlreiche CD-Produktionen ergänzen das Spektrum des Orchesters. Für die Aufnahme der Schostakowitsch-Cellokonzerte Nr.1 und 2 mit Alban Gerhardt erhielt es 2021 den begehrten International Classical Music Award und für seine Einspielung des Orchesterwerks von Christophe

Bertrand den Preis der deutschen Schallplattenkritik in der Kategorie Zeitgenössische Musik.

Das Orchester schreibt seit den 1950er Jahren mit seinen wegweisenden Uraufführungen Musikgeschichte und ist einer der wichtigsten Auftraggeber zeitgenössischer Kompositionen in Zusammenarbeit mit der WDR-Reihe Musik der Zeit.

Cristian Măcelaru

Cristian Măcelaru ist einer der herausragenden internationalen Dirigenten der jüngeren Generation. Seit der Spielzeit 2019/20 ist er Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters und seit September 2020 Directeur musicale des Orchestre National de France. Bereits im Jahr 2017 übernahm er die künstlerische Leitung des Cabrillo Festivals für zeitgenössische Musik in Kalifornien, seit 2021 ist er künstlerischer Leiter des Georg Enescu-Festivals in Rumänien.

Als Gastdirigent arbeitet er mit weiteren führenden Orchestern in Amerika und Europa, darunter New York und Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Tonhalle Orchester Zürich oder Gewandhausorchester Leipzig. Im Sommer 2022 gab er sein vielbeachtetes Debüt beim Boston Symphony Orchestra. Cristian Măcelaru engagiert sich für den musikalischen Nachwuchs, u.a. als Artistic Director des World Youth Symphony Orchestra, er ist außerdem ein herausragender Kommunikator und Musikvermittler. Regelmäßig ist er mit musikalischen Werkbetrachtungen im Kulturkanal WDR 3 und in der Video-Reihe Kurz und Klassik zu erleben.

Der Förderung zeitgenössischer Musik wird Cristian

Măcelaru in besonderem Maße gerecht, indem er sie nicht als Nischenprodukt, sondern als essentiellen Beitrag zur Kultur und Gesellschaft begreift. Er ist Initiator zahlreicher Uraufführungen und gibt damit der aktuellen Komponist/innen-Szene ein Forum.

Recording Venue	Kölner Philharmonie, Cologne/Germany
Recording Dates	29-30 April 2022
Engineer	Mark Hohn
Producer, Editor, Mastering	Günther Wollersheim
Author of Sung Text	3 Etel Adnan
Booklet Text	Seth Brodsky
German Translations	Benjamin Immervoll
Publisher	G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH Berlin
Co-Production	WDR 3, Musik der Zeit, Artistic Director: Harry Vogt
Cover	based on artwork by Enrique Fuentes

Excerpt from *The Spring Flowers Own & The Manifestations of the Voyage* (The Post-Apollo Press, 1990) is used with permission granted by The Estate of Etel Adnan. All rights reserved.

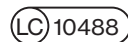
A project of the Sculthorpe Chair of Australian Music, Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney

Co-commissioned by WDR Sinfonieorchester, BBC Scottish Symphony Orchestra and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks



0022003KAI – © 2023 HNE Rights GmbH . © 2023 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com

ISRC: ATK942200301 to 03



austromechana®

LIZA LIM (*1966)

Annunciation Triptych (2019-22)

1	Sappho/ Bioluminescence	15:14
2	Mary/ Transcendence after Trauma	17:37
3	Fatimah/ Jubilation of Flowers	10:37
	TT	43:31

3 Emily Hindrichs, soprano
1-3 WDR Sinfonieorchester
1-3 Cristian Măcelaru, conductor



0022003KAI



© 2023 HNE Rights GmbH . © 2023 KAIROS . www.kairos-music.com
ISRC: ATK942200301 to 03 . Made in the E.U.