



# Transformations of Time

Musik für Schlagzeug und Orgel

## Duo Carillon

spielt Werke von  
Hummel, Mack, Pröve,  
Dinescu, Brandmüller  
und J. S. Bach

edition zeitklang



## Transformations of Time Musik für Orgel und Schlagzeug



### In memoriam Theo Brandmüller

Sich zwischen dem Komponieren, Orgelspielen oder dem Unterrichten zu entscheiden lag Theo Brandmüller fern: Alle drei Tätigkeitsbereiche lebte er in fruchtbarer Wechselwirkung. 1948 in Mainz geboren, lernte er das Komponistenhandwerk bei internationalen Größen wie Giselher Klebe, Olivier Messiaen, Mauricio Kagel und Christobal Halffter. Parallel dazu wurde er ein in Kirche und Konzertsaal hochgeschätzter Organist, lehrte seit 1979 an der Musikhochschule in Saarbrücken und förderte den Nachwuchs in der neuen Musik. Sein lebhaftes Interesse für die Menschen und all ihre Formen künstlerischer Kreativität machte ihn auf jedem dieser Gebiete zu einem Impulsgeber und Vermittler. Violeta Dinescu erinnert sich: „Ich kenne Theo Brandmüller seit 1983. Er rief mich an (damals war ich telefonisch nur sehr schwer zu erreichen) und

lud mich ein, über mein Orchesterwerk *Akrostichon*, das gerade bei den Wiblinger Festspielen uraufgeführt worden war, zu sprechen – vor 100 Studierenden. Unglaublich! Persönlich kannte er mich damals gar nicht.“

Für Dinescu besaß Brandmüller „le don naturel de l’amitié“, die natürliche Begabung zur Freundschaft: „Er hatte ein unglaubliches Temperament, das eigentlich gar nicht nach Deutschland passte.“ Sein Unterrichten lebte von einer „Mischung aus historischer Bewusstmachung, handwerklicher Anregung, Forderung nach Demut, aber auch einer großen Portion Humor“, wie Martin Christoph Redel in einem Nachruf für die *neue musikzeitung* schreibt. Zugleich war seine Arbeit mit den Studierenden ebenso wie sein eigenes Musizieren und Komponieren durchsetzt von dem, was sein Schüler Thorsten Hansen in einem sehr persönlichen Erinnerungstext einen leidenschaftlichen „Musikantismus“ nennt.

Hansen betont zudem die Fähigkeit Brandmüllers, jedem Gegenüber etwas Eigenes zu geben: „Dies ist, so denke ich, eine Deiner großen Begabungen gewesen: Du hast Menschen geholfen, auf ihre eigene Inspiration zu achten, ihren eigenen Weg zu finden, auf sich selbst zu vertrauen, und das nicht nur bei »Deinen Komponisten«, sondern bei jedem, der mit Dir arbeiten durfte.“

Das Duo Carillon hat Brandmüller ganz genauso erlebt: „Mit ihm hatte man stets ein grundehrliches Gegenüber, das die eigene Einstellung zur zeitgenössischen Musik durch eine tiefgründige Musikalität zu packen vermochte. So erhielt jeder von uns entscheidende Impulse für das eigene Musizieren.“ Ein solches Feedback wurde persönlich, witzig, aber in der Sache unbestechlich präzise übermittelt.

Theo Brandmüller (1948-2012)  
**Elegia** (1978)

Zu der hier vorgelegten Aufnahme der *Elegia* kommentiert der Komponist: „Habe vielen Dank für die Zusendung der *Elegia*-CD, die ich soeben 2 mal angehört habe; also: Perfekte! Registrierung, sehr assoziationsreiche Klangfarben, die der »Geschichte« dieses Stückes nahe kommen vom »keuschen Klang« des Anfanges bis hin zu den »Extremfarben« der Zimbeln (usw.), wunderbar der 2-Fuss-Einsatz Takt 42; perfekte Gongbehandlung gegen Ende: Alles in allem eine wunderbare Aufnahme, auf die ich mich freue! Der Nachhall der Kirche ist ideal: nicht zu viel, nicht zu wenig.“

So schließt sich mit der *Elegia* gewissermaßen ein Lebenskreis, denn die Aufnahme, die Brandmüller kurz vor seinem Tod noch gegenhörte, dokumentiert dasjenige Werk, mit dem der Komponist 35 Jahre zuvor der internationale Durchbruch gelang: *Ach, trauriger Mond*,





eine Partitur ursprünglich für Schlagzeug und Streicher, die 1977 in Athen auf dem Weltmusikfestival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik uraufgeführt wurde.

Der Titel stammt aus dem dritten Akt des Schauspiels *Bluthochzeit* (1933) von Federico García Lorca. Mit den Worten „Ay, triste Luna“, „Ach, trauriger Mond“, beschwören drei Holzfäller den Mond als Symbol einer „unheimlichen Geborgenheit“ (wie Brandmüller es deutet). Doch Geborgenheit ist nur Illusion – sowohl in Loras Drama als auch in Brandmüllers Komposition.

Denn im Licht des Mondes kommt es im Bühnenstück zum tödlichen Zweikampf, und Brandmüller sieht hierin zugleich eine Analogie zu der Ermordung des Dichters im Jahre 1936, während des spanischen Bürgerkriegs, und dem Totschweigen seiner Werke während der Franco-Diktatur. Dementsprechend erzeugen die fahlen Orgelklänge des Werkbeginns und die hineintropfenden Einwürfe des Schlagzeugs eine unheim-



liche Atmosphäre, die weit über die fast bildliche Assoziation einer einsamen, mondbeschienenen Ebene hinausgeht. Die Starre und Unbeweglichkeit langer Passagen darf durchaus mehrschichtig gehört und verstanden werden. Auch der Prozess der allmählichen Verdichtung und Dramatisierung, dann die fast sphärische Kombination von polyphonen Liegeklängen der Orgel, gestrichenem Vibraphon und Glockenklängen (kurz nach 13“) und schließlich die dramatische, ja aggressive Schlussgestaltung gehen weit über szenische oder biographische Allusionen hinaus.

Brandmüller (der sich mit Figur und Werk Loras auch in anderen Kompositionen auseinandergesetzt hat) verstand seine Musik nicht nur „als Klage um den allzu frühen Tod des spanischen Dichters, dessen faszinierend kultisch-symbolhaftes Theater die Welt erobert hat“, sondern auch als Versuch, die „Klage um Federico Garcia Lorca“ (wie er seine Partitur im Untertitel genannt hat) „in Hoffnung umzumünzen“. Dementspre-

chend suchte Brandmüller nach einer Klanggestalt, „die versuchen soll, mit rein musikalischen, aber auch musikalischen Mitteln eine lyrisch-dramatische Szenerie zu suggerieren, die auch optische Assoziationen zulässt, ja verlangt: Das langsam im Wasser untergehende Tamtam symbolisiert den sterbenden Mond, der seinerseits in Loras Symbolcodex immer wieder als allegorische Gestalt auftaucht.“ Das theatralische Element muss auf einer CD natürlich mit rein musikalischen Mitteln evoziert werden. Die Klänge und ihre Interpretation sind aber suggestiv genug, um innere Bilder freizusetzen und Assoziationsräume zu öffnen. Daher verwundert es nicht, dass Brandmüller seine Komposition 1978 noch einmal hervorgeholt und für sein ureigenes Instrument, die Orgel, bearbeitet hat. Und man versteht, warum er kurz vor seinem Tod die Einspielung des Duo Carillon mit solcher Freude zur Kenntnis nahm.

Violeta Dinescu (\*1953)  
**Le Rocher Tremblant  
de Sept Faux** (2009)

Reale Bilder und innere Visionen verbinden sich auch in *Le Rocher Tremblant de Sept Faux* (Der bebende Felsen bei Sept Faux) der rumänischen Komponistin Violeta Dinescu. Die in Bukarest u. a. bei Myriam Marbe ausgebildete und heute an der Universität Oldenburg lehrende Künstlerin hat eine starke Affinität zu assoziationsträchtigen Werktiteln, deren impulsgebendes Potential zu ihren Kompositionen unabdingbar dazugehört. Zu der hier eingespielten Partitur ließ sie sich durch ein Naturphänomen im Süden Frankreichs inspirieren: Dort liegen zwei rund 900 Tonnen schwere Granitblöcke in einem labilen Gleichgewicht so auf einander, dass der obere Stein mit nur wenig Kraftaufwand bewegt werden kann, ohne abzustürzen. Die Widersprüchlichkeit der manifesten Materialität der Felsen und ihrer fragilen, gewissermaßen schwebenden Positionierung hat die Komponistin spontan an-



gezogen, bei ihr Assoziationen geweckt und kreative Impulse ausgelöst: „Diese Felsen habe ich nur in einem Foto entdeckt, sie haben aber Erinnerungen hervorgerufen, so dass ich sie mir wahrhaftig vorstellen kann. Die Assoziation mit Orgel und Schlagwerk ist in »Einklang« mit diesen Erinnerungen. Die Felsen beinhalten den Klang – oder besser

gesagt sie haben schon einen auratischen Klang.“ Sie fügt hinzu: „Ich habe mir immer gewünscht (seit Jahren), diesen Felsen zu sehen“, und betont: „Es hat sofort nach Orgel und Schlagwerk [...] innerlich geklungen“.

Die Kombination des dichten, dunkelgrauen Steins mit der Möglichkeit, das scheinbar Stabile zum Schwingen zu bringen, war jedoch nur die eine Assoziation, die kompositionsauslösend gewirkt hat. Eine andere Idee, die das Bild bei der Künstlerin weckte, resultiert aus dem freien, offenen Naturraum und seiner Verdichtung im Stein. Diese Verdichtung ist für die Komponistin ein Äquivalent zum Klang. Eine Kindheitserinnerung spiegelt das gleiche Phänomen: „Vor Jahren habe ich ein Kloster in Rumänien gesehen, es lag in einem Tal zwischen den Bergen. Und es war, als ob der ganze Raum um das Kloster herum zum Kloster dazugehörte, und als die Glocken anfangen zu läuten [...] eine fantastische Akustik! Natürlich war es in

erster Linie praktisch gemeint, dass man die Glocken von weitem hört und zum Gottesdienst kommen soll. Aber als ich diese kuriosen Felsen entdeckte, mußte ich an diese Klangerinnerung denken.“ Somit liegt für Violeta Dinescu in der Wechselbeziehung zwischen Klang und Raum ein grundsätzliches Phänomen von Musik. Intuitiv bezieht sie den freien Raum um das Kloster herum auf sein Zentrum, und dieses Zentrum ist Klang. Genauso wirken die beiden Felsen bei Sept Faux auf sie „sowohl natürlich als auch für den Ort geschaffen. Sie beinhalten den Klang – oder besser gesagt: Sie haben einen auratischen Klang und provozieren das innere Gehör.“ Damit verkörpert die Materialität der Felsen innerhalb der umgebenden Natur dasselbe, was der Klang der Klosterglocken in dem rumänischen Tal repräsentiert, und in beiden Phänomenen kristallisiert sich für die Komponistin eine untrennbare Verbindung von Klangerleben und Raumerleben: „Der Ort, wo die Felsen sich befinden, reflektiert auch das Gefühl



der Weite. Die Wechselwirkung zwischen Weite und konzentrierter Nähe kann am besten musikalisch suggeriert werden. Der musikalische Diskurs basiert auf konzentrierten Bausteinen, die in immer neuen Hypostasen zu finden sind. Sie werden fortgesponnen, so dass man sie immer weniger entdecken kann, und verwandeln sich in unterschiedlichen Prozessen durch Assimilation oder Zusammensetzungen wie in einer Konstruktion im Raum. Die Veräumlichung der Klänge findet in der Formbaustruktur und im akustischen Kontext statt.“

Anders gesagt: Ihre Komposition beruht auf einem wohlgedachten Strukturprinzip, nämlich auf einem Grundelement, das sich im Verlauf der Musik allmählich verwandelt. Dieser Transformationsprozess erzeugt immer neue musikalische Räume, die in den Klängen von Orgel und Schlagzeug ihr Äquivalent finden. So entsteht eine Wechselwirkung zwischen der innermusikalischen Entwicklung, die für Freiheit, Weite,

Raumgefühl steht, und dem akustischen Zentrum, das zugleich verdichteter Klang ist.

Die zitternden Schlagzeug-Bebungen des Beginns geben in ihrer Kopplung mit den ruhigen Klangschritten der Orgel sofort einen lebendigen Eindruck dieser Verbindung von Elastizität und Materialität und dürfen zugleich ganz selbstverständlich Assoziationen wecken – sei es an Vogelrufe, an das Zittern der Felsen bei Sept Faux oder an die machtvolle Kompaktheit von Granit

Ebenso aber kann das Werk auch unabhängig davon gehört werden – auf einer eher abstrakten Ebene von kompositorischer und klanglicher Struktur, Strukturverdichtung und Strukturverbreiterung. Damit gibt der Titel zwar eine Hilfestellung für das Hören, aber auch ohne Wissen um das kompositionsauslösende Naturschauspiel kann das Publikum die Zwei-Einheit von Kompaktheit und Freiraum, von Stabilität und Labilität, von konzentrierter Raumverdichtung und Öffnung sinnlich genießen.

„Die monumentale Dimension der Felsen, die durch eine Besonderheit ihrer Struktur manchmal zu zittern scheinen, habe ich nicht versucht, direkt klanglich zu definieren, sondern ich versuchte mehr den langsamen Prozess nachzuvollziehen“, betont Violeta Dinescu.

Weil ihr Werk das abstrakte Hören ebenso zulässt wie innere Bilder von Stein und Landschaft, hat sie ihr Werk später für Flöten, Schlagzeug, Klavier

und Streicher umgearbeitet, wobei nach Dinescus Meinung „fast ein neues Stück“ entstanden ist. Im Vergleich der hier vorgelegten Erstfassung mit der größer besetzten, 2012 vom Trio Contraste auf CD eingespielten Version wird jedoch deutlich, dass gerade die Duo-Besetzung dem im Titel angedeuteten Naturbild eine vollkommen sinnfällige Realisierung verleiht.



Dieter Mack (\*1954)  
**Stream** (2011)

Anders als Theo Brandmüller und Violeta Dinescu machte der 1954 in Speyer geborene Dieter Mack seine ersten musikalischen Erfahrungen im Rock- und Jazzbereich. Nach Kompositionsstudien u. a. bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough lehrte er zwischen 1986 und 2003 an der Freiburger Hochschule und seither an der Musikhochschule Lübeck. Möglicherweise haben die frühen, eher unklassischen Klangerfahrungen sein Interesse für rhythmische Phänomene stimuliert und ihn auf diesem Weg an Musiktraditionen ferner Länder herangeführt. Jedenfalls verbrachte er rund 10 Jahre seines Lebens in Indonesien, wo er sich mit Musik und Kultur speziell der Inseln Bali und West-Java beschäftigte. Das Interesse für Ethnomusikologie verband sich dabei mit ganz konkreten Bildungsintentionen, so dass er in den 1990er Jahren als Berater im indonesischen Erziehungsministerium tätig wurde. Anschließend trug er sein Wissen um das Kulturverbindende zurück nach



Europa, wurde Mitglied im Musikbeirat des Goethe-Instituts und Vorsitzender der Musikerwahlkommission des DAAD. Vor allem aber musiziert er seither selbst auf Gamelaninstrumenten und vermittelt diese Rhythmen und Klänge mit starker Authentizität. Sein Tun sieht Dieter Mack nicht als Kulturtransfer oder Beitrag zur Völkerverständigung (was es beides zweifellos auch ist), son-

dern betont: „Die eigene musikalische Sprache kann nur das kumulative Ergebnis einer umfassenden Transformation sämtlicher Erfahrungen sein, die man zu jedem bestimmten Zeitpunkt im Leben in sich trägt. Ich nenne dies den Prozess der Suche nach der eigenen Kultur. Was dabei gesucht wird, ist etwas Authentisches, das die vermeintliche Dichotomie zwischen Synthese und Antithese transzendiert.“

Bei Mack basieren das Eigene und das Authentische zugleich auf einem sehr genauen Wissen um das kompositionstechnisch Mögliche, wie seine eigene Einführung in das Stück *Stream* beweist: „Eine der beliebtesten instrumentalen Kombinationen mit einer Kirchenorgel ist diejenige mit Schlagzeug. Die meisten Werke dieser Art arbeiten jedoch nahezu exklusiv mit texturellen Klangkombinationen dieser beiden Instrumente. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man an die Probleme der rhythmischen Koordination in einer Kirche auf Grund der Distanzen und der Verzögerungen beim Orgelspiel selbst denkt“, heißt es in diesem Einführungstext. Damit ist klar, dass

Macks Musik nicht nur auf dem Papier entsteht, sondern sich der aufführungspraktischen Schwierigkeiten und im Falle von *Stream* ganz besonders der Raumakustik bewusst ist. Seine Komposition soll sich von dem diagnostizierten Standardklangbild abheben: „*Stream* ist eine ausgesprochen rhythmisch geprägte Komposition, die sich jedoch zugleich einem linearen Fließen nicht verweigert. Präzise Koordination zwischen den beiden Spielern ist deswegen von größter Bedeutung, sowohl in rhythmischer als auch in klanglicher Hinsicht auf Grund der zahlreichen Mischungen zwischen Orgel und Schlagzeug. Und damit eröff-



net sich uns das nächste Problem, nämlich die völlig unterschiedlichen Orgeltypen hinsichtlich ihrer Technologie (mechanisch oder elektrisch), Anzahl der Manuale, Charakteristik der Register etc. In den meisten Werken der letzten Jahre spielt die Miteinbeziehung der Widmungsträger eine wichtige Rolle. Doch im Falle einer Komposition für Orgel kann man sich entweder auf ganz allgemeine Elemente zurückziehen, oder aber ganz spezifisch für ein spezielles Instrument schreiben.“ Tatsächlich schwebte dem Komponisten eine ganz konkrete Orgel vor, und zwar ein Instrument der Firma *Orgelbau Thomas Gaida*. „Diese Orgel hat sehr ungewöhnliche Einrichtungen, die ich bewusst mit einbezogen habe. Zugleich jedoch gibt es gewisse Freiheiten für die Interpreten, so dass eine Aufführung an einem anderen Instrument immer möglich ist, die genaue Beschreibung einer Realisation an St. Nikolaus aber als Anregung dienen kann.

In diesem Zusammenhang gibt es zwei wesentliche »Regeln«:



1. Jede Registrierung soll einen im weitesten Sinne »verfremdeten« Charakter haben. Das heißt, man soll Klänge finden, die zwar nur auf einer Orgel realisiert werden können, die aber zugleich möglichst deutlich vom konventionellen Orgelklang abweichen.

2. In allen Unisono-Passagen mit dem Schlagzeug muss so registriert werden, dass eine optimale Mischung entsteht, die den Eindruck eines einzigen Instruments vermittelt.

Diese beiden »Herausforderungen« sind zugleich wesentliche gestalterische und expressive Elemente der Komposition.“



Bernfried E. G. Pröve (\*1963)  
**Pulsation VIII b** (2005)

Auch Bernfried Pröve konzipierte seine Komposition *Pulsation VIII b* dezidiert in Hinblick auf die Besonderheiten von Orgel, Raum und Zusammenspiel und die daraus resultierenden Klangmöglichkeiten. Dabei kommt ihm zugute, dass er selbst ein versierter Organist ist, dessen Kompositionsausbildung (u. a. bei Isang Yun und Klaus Huber) schon früh die logische Konsequenz einer noch heute andauernden lustvollen Suche nach neuen Klängen war. Sein künstlerisches Credo formuliert er selbst genau so: „Komponieren heißt für mich: Den brodelnden Klangextasen, pulsierenden Rhythmen, die ich innerlich wahrnehme, lustvoll und extrem differenziert eine stringent-logische Form zu geben. Und damit: Den Zuhörer in eine rauschhaft-sinnliche Klangwelt zu entführen und seine subjektive Zeit- und Klangempfindung in immer neuer Weise zu beleben.“ Nachdem Pröve unter dem Titel „*Pulsation VIII*“ zunächst eine Partitur für großes Schlagwerk, Orgel und Elektronik

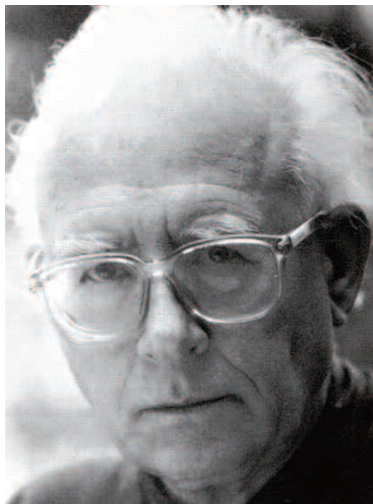


vorgelegt hatte (Auftragswerk Bludenz-er Orgeltage 2005, Interpreten: Zsigmond Szathmary, Olaf Tzschoppe), reizte ihn der Versuch, „die musikalische Idee des Werkes, nämlich »Klangrepetition«, »Texturüberlagerungen«, »motivische Entwicklungen«, auch ohne einen entsprechenden Aufwand zu erreichen. Durch den Verzicht auf Elektronik muss die strukturelle Analogie auf anderem

Wege erzeugt werden, und die Reduktion der Schlaginstrumente auf Glockenspiel und Vibraphon zwingt zur Konzentration auf das Klanggeschehen und den inneren Aufbau der Partitur. Damit verlangt *Pulsation VIII b* von Interpreten und Hörern eine größere Fokussierung auf das musikalische und spieltechnische Detail. Höchste Differenzierung in komplexer rythmischer Überlagerung und einfachste Liege- und Haltetöne, die die Harmonie zur vollen Entfaltung bringen, bilden den textuellen Rahmen des Werkes. „Nach Liegetönen kommt es zu einem musikalischen »Aufschwung« und Repetitionsfiguren“, die gewissermaßen einen „kanonisierenden »Dialog« zwischen Orgel und Schlagzeug“ hervorrufen. Im Verlauf der Musik werden jedoch die Kompositionsbausteine immer komplexer, und auch die Schichtung der einander überlagernden Elemente verdichtet sich. Die scheinbare Entschlackung des äußeren Aufwands geht also faktisch mit einem erhöhten Anspruch einher, der dem Komponisten wiederum neue Lösungsansätze abverlangt. Probe entscheidet sich dafür, Hörhilfen

in Form von sogenannten „Halte- bzw. Strukturfermaten“ einzubauen, „die das komplexe Geschehen stoppen und den Hörer zum innerlichen Nachhören des bereits Verklungenen einladen.“ Die Zeit bleibt für einen Moment lang stehen, und es wird möglich, in das Innenleben der Klänge hineinzulauschen. Zugleich ermöglichen diese Haltepunkte auch, das Spiel von Orgel und Schlagzeug dem Nachhall und der Raumakustik anzupassen – jenen Faktoren, die wohl die größte Herausforderung darstellen, wenn es gilt, eine solche Musik einer CD anzuvertrauen. Aus diesem Grund ist es ein großer Gewinn, wenn der Komponist, seine Interpreten und die CD-Produktion Hand in Hand arbeiten, wie im Fall der vorliegenden Aufnahme, und diese enge Kooperation trägt wesentlich zur Authentizität des Ergebnisses bei.

Bertold Hummel (1925-2002)  
 „in memoriam -“ op. 74 (1980)



»Authentizität« ist auch ein Leitgedanke der vorliegenden Werkzusammenstellung. Im Fall der auf dieser CD versammelten Einspielungen handelt es sich entweder um Kompositionen, die dem Duo Carillon gewidmet sind (die Kompositionen von Dinescu, Mack und Prä-

ve) oder die dezidiert als Hommage zu verstehen sind (Brandmüller und Hummel). So wie Theo Brandmüllers *Elegia* dem Andenken Federico García Lorcas zugedacht ist und durch ihr Erscheinen auf dieser CD zugleich den Charakter einer Hommage an Brandmüller selbst annimmt, betont auch die Komposition von Bertold Hummel den Erinnerungs- und Gedenkcharakter, wird durch ihr Erscheinen auf dieser CD aber zu einer Hommage im doppelten Sinne und vom Duo Carillon explizit auch auf Theo Brandmüller bezogen.

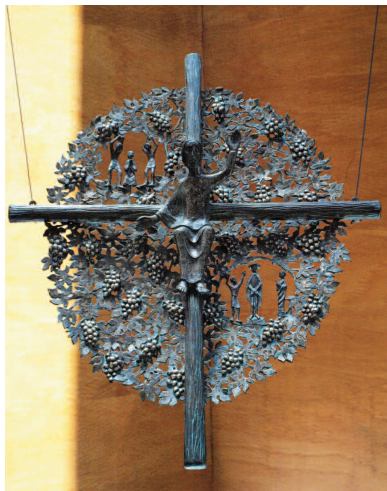
Bertold Hummel selbst schrieb sein Werk „in memoriam -“ auf den Tod des befreundeten Komponisten Dietrich von Bauszern (1928-1980), den er bereits seit der gemeinsamen Kompositionsausbildung bei Harald Genzmer kannte. Ganz offensichtlich steht die Konzeption des Werks in enger Beziehung zu der Persönlichkeit des Verstorbenen, denn die Besetzung mit Orgel verweist auf Bauszerns Tätigkeit als Kantor und Organist, die Satzüberschriften *Invocation* (Anrufung), *Toccata* (eine charakteristische Gattung der barocken Tastenmu-

sik) und *Requiem* (Totenmesse) beziehen sich sowohl auf den für Bauzernern sehr wichtigen christlichen Kontext seiner Musik als auch auf den sakralen Aspekt einer Gedenkmusik, und das Verfahren, die Buchstaben D, E, C, H, B, A, S (= Es)

und E aus dem Namen des Widmungsträgers herauszulösen, in Noten umzusetzen und zur Grundlage der Komposition zu machen, hat nicht erst seit Johann Sebastian Bach eine lange Tradition.



Dass die vier Buchstaben des Namens Bach in Bauszerns Namen ebenfalls enthalten sind, gibt Hummel die Möglichkeit zu einer ganz besonderen Huldigungsgeste: In den Schluss seiner Gedenkkomposition flicht er eine Choralmelodie ein, die auch Bach zu einer Orgelbearbeitung genutzt hat, und zieht so eine ganz direkte Verbindung zwischen Bauszern, der als Erneuerer der evangelischen Kirchenmusik gilt, und Bach, dem größten protestantischen Komponisten der Musikgeschichte. Es handelt sich um die Melodie zu dem Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, die Bach Mitte der 1740er Jahre für Orgel bearbeitete und an das Ende seiner Sammlung der achtzehn *Leipziger Choräle* stellte. Nach der drängenden *Invocation*, der motorisch-virtuosen und klangfarbenreichen *Toccata* und dem kantablen *Requiem*-Satz, in dessen Zentrum „das gesamte motivische Material des Werkes arios zusammengeführt“ wird, verklingt Hummels Komposition in dieser Chormelodie leise, aber aufgrund des assoziierten christlichen Textes tröstlich und mit der Aussicht auf



göttlichen Beistand: „Wenn wir in höchsten Nöten sein und wissen nicht, wo aus noch ein, und finden weder Hilf‘ noch Rat, ob wir gleich sorgen früh bis spat, so ist dies unser Trost allein, dass wir zusammen insgeheim dich anrufen, o treuer Gott, um Rettung aus der Angst und Not“ (Text: Paul Eber, Choralmelodie 1547).



Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
**Vor deinen Thron tret ich hiermit**  
BWV 668

Mit der Choralmelodie *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, schließt sich der Kreis dieser CD – jedoch bewusst in Verbindung mit einem anderen Text. Als Johann Sebastian Bach in seinen letzten Lebensjahren achtzehn seiner Orgelchoräle zusammenstellte, die er der Nachwelt im Druck hinterlassen wollte, war auch seine Bearbeitung von *Wenn wir in höchsten Nöten sein* darunter. Beziehungsreicherweise entschied sich der Komponist jedoch, die Melodie mit einem anderen, jüngeren – wenn auch Mitte des 18. Jahrhunderts schon wieder historischen – Text zu unterlegen, nämlich mit dem 1646, kurz vor Ende des Dreißigjährigen Kriegs von Bodo von Hodenberg gedichteten *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Hodenberg schreibt ein 10-strophiges Glaubensbekenntnis und Bittgebet, das dem Wunsch nach friedlichem Tod und ewigem Leben Ausdruck verleiht: „Vor deinen Thron tret ich hiermit, o Gott, und dich demütig bitt: Wend

doch dein gnädig Angesicht von mir, dem armen Sünder, nicht. [...] Erlass mir meine Sündenschuld und hab mit deinem Knecht Geduld, zünd in mir Glauben an und Lieb, zu jenem Leben Hoffnung gib. Ein selig Ende mir bescher, am Jüngsten Tag erweck mich, Herr, dass ich dich schaue ewiglich. Amen, Amen, erhöre mich.“ Während der ur-



sprüngliche Text, *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, in seinen sieben Strophen göttlichen Beistand im Tod, vor allem aber im Leben erbittet, ist *Vor deinen Thron tret ich hiermit* eindeutig auf das Jenseitige ausgerichtet. So erscheint es folgerichtig, dass Bachs Nachlassverwalter diese Choralbearbeitung auch an den Schluss der von Bach unvollendet hinterlassenen *Kunst der Fuge* stellten und

damit dem Werk, das sonst mitten im *Contrapunctus XIV* abbrechen würde, ein symbolisches, beziehungsreiches Ende gaben.

Als Bittgebet für einen Verstorbenen und als Zeichen für das unvollendet hinterlassene Schaffen steht Bachs Choralbearbeitung in dieser CD als musikalische Hommage an Theo Brandmüller, der dieses Werk in einem seiner letzten Orgelkonzerte gespielt hat. Das Duo Carillon hat den originalen Notentext unangetastet gelassen und ihn lediglich für die eigene Besetzung adaptiert: Die beiden Oberstimmen sind dem Vibraphon anvertraut (jede Stimme mit anderen Schlägeln zur Erzeugung unterschiedlicher Klangfarben), der Rest bleibt bei der Orgel. So schließt das CD-Projekt, das unter Theo Brandmüllers aufmerksamem Blick gedieh, mit einem Werk, das dem Organisten und Menschen Brandmüller zugeeignet ist und dem Untertitel, »Transformations of Time«, eine sehr persönliche Nebenbedeutung verleiht. Möge die CD im Andenken an einen guten Freund, Lehrer und Anreger in die Welt gehen.



## Zu den Einspielungen

Orgel und Schlagzeug ist bei weitem keine außergewöhnliche Besetzung mehr. Die Anzahl an Partituren wächst ständig – nicht zuletzt, weil Interpreten wie Andreas Hoffmann und Armin Sommer immer wieder Komponisten dazu anregen, Musik für sie zu schreiben. Auf der vorliegenden CD dokumentieren die Werke von Violeta Dinescu, Dieter Mack und Bernfried Pröve diese fruchtbare Zusammenarbeit.

Bei Gründung des Duo Carillon stand noch die Zusammenstellung eines für Konzertreisen geeigneten, möglichst vielfältigen Repertoires im Vordergrund. Rasch aber fiel der Entschluss, ausgewählte Werke für die *edition zeitklang* einzuspielen. Neben den Werken von Dinescu, Mack und Pröve war auch die *Elegia* von Theo Brandmüller von Anfang an für eine Aufnahme vorgesehen. Durch Brandmüllers Tod am 26. November 2012 wurde diese Einspielung dann unversehens zu einer Gedächtnisgabe an ihn – ergänzt durch die thematisch passende Komposition von Berthold Hummel und das Choralvorspiel *Vor deinen Thron tret ich hiermit* von Johann Sebastian Bach. Diesen Choral spielte Brandmüller in einem seiner letzten Orgelkonzerte an der Gaida-Orgel in St. Nikolaus in Konz.

Es war eine besondere Freude, dass gerade dieses Instrument auch für die vorliegende CD-Einspielung zur Verfügung stand. Ergänzend entschieden sich die Interpreten für die von dem Orgelbauer Thomas Gaida frisch überholte und erweiterte Haerpfer-Erman-Orgel in St. Peter in Bous. Diese beiden ungewöhnlichen und klanglich beeindruckenden Orgelprojekte erschienen durch ihre individuellen und einzigartigen Registrierungsmöglichkeiten geradezu ideal für die Kombination von Orgel und Schlagwerk.

Ein Hinweis zu den Nebengeräuschen. Eine Aufnahme mit Orgel ist zwangsweise immer mit dem Raum verbunden, in dem das Instrument steht. Studiobedingungen erreicht man selten. So auch bei den Aufnahmen aus Konz. Leicht abzustimmen waren die Aufnahmetermine und der Zugverkehr der nahe an der Kirche vorbeiführenden Bahnstrecke. Problematischer erwiesen sich die Holzdecke der Kirche und ihre Anfälligkeit für Temperaturschwankungen, was während der sommerlichen Aufnahmesitzungen manchen Knackser zu den Aufnahmen hinzugefügt hat. Nach kontroversen Überlegungen haben sich die Interpreten schließlich entschieden, nicht jedes Nebengeräusch zu entfernen, sondern den »Raumklang« zugunsten des musikalischen Flusses beizubehalten.



### Zu den Orgeln

Die Firma Orgelbau Thomas Gaida besteht seit 2000 und hat ihren Sitz im saarländischen Wemmetsweiler. Seit Bestehen der Firma beschreitet der Inhaber Thomas Gaida mit seinen Mitarbeitern einen gewagten, aber von der jungen Organistengeneration begeistert akzeptierten Weg, den man vielleicht treffend als »Renaissance der Kegellade« bezeichnen könnte. Anders als andere Orgelbauer, deren Orgelpfeifen überwiegend durch mechanische Schleifladen mit Luft versorgt werden, kann Thomas Gaida sein Klangideal am besten mit sogenannten Kegelladen verwirklichen, wie sie von deutschen Orgelbauern von der Hochromantik bis in die Nachkriegszeit bevorzugt

wurden. Dabei gelingt es ihm immer wieder, Vorurteile abzubauen und unkonventionelle Wege zu gehen. War Thomas Gaida in seinen ersten Jahren fast nur im Saarland tätig, findet man seine Arbeiten heute deutschlandweit sowie in Luxemburg und der Schweiz.



## Orgelbau Thomas Gaida

Orgelbau Thomas Gaida  
 An der Bruchkrepp 5  
 66589 Wemmetsweiler  
 Telefon: +49 (0) 6825 - 495644  
 Handy: +49 (0) 179 - 1154943

E-Mail: [orgelbau-gaida@t-online.de](mailto:orgelbau-gaida@t-online.de)

### **Die Gaida-Organel von St. Nikolaus in Konz**

an der Mosel wurde 2011 fertiggestellt. Sie ist ein technischer Neubau mit gebrauchten Teilen. Das hochwertige Pfeifenwerk wurde komplett überarbeitet und kann seinen Klang auf den renovierten Kegelladen voll entfalten. Dank moderner digitaler Steuerungstechnik hat der Organist ein großes Potential an Klangfarben zur Verfügung, die er von einem futuristisch anmutenden Spieltisch aus steuern kann. Durch internationale Gastorganisten hat dieses Instrument weit über die deutschen Grenzen hinweg Beachtung erfahren.

### **Die Haerpfer-Erman-Organel von St. Peter in Bous**

an der Saar ist eine typische Nachkriegsorganel. Sie wurde in zwei Etappen 1952 und 1955 von der renommierten lothringischen Organelbaufirma Haerpfer-Erman aus Boulay/Moselle erbaut. Mit ihrem Freipfeifenprospekt und dem System der Kegellade ist sie ein Kind ihrer Zeit. Da man in der Nachkriegszeit nicht unbedingt neues Pfeifenmaterial verwenden konnte, wurden auch beim Bau der Bouser Organel teilweise alte Pfeifen wiederverwendet.

Im Jahr 2011/2012 wurde die Organel renoviert, wobei die Organelbaufirma Gaida auch hier unkonventionelle Wege ging. Beispielsweise wurden die Register des Pedals als Bombardwerk im Manual spielbar gemacht und ein neues Schwellwerk mit bisher fehlenden Registern ergänzt.

Kadja Grönke



**Gaida-Organ St. Nikolaus, Konz/Mosel:** Thomas Gaida 2011  
Disposition: Thomas Gaida & Prof. Karl-Ludwig Kreuz, Architekt: Joseph Schmitz



Spielhilfen: Super- und Subkoppel in allen Manualen, Setzeranlage, 2x Crescendo, Sostenuto (Tastenfessel), Tacet (Stummschaltung), General- und Einzeltransposer

<b>Hauptwerk:</b>		<b>Positiv:</b>		Vox aeterna	4'	Octavbass	8'
Principal	16'	Gedackt	8'	Fl. Traversiere	4'	Cello	8'
Bordun	16'	Gemshorn	8'	Fugara	4'	Flute	8'
Prinzipal	8'	Zartflöte	4'	Nasat	2 <sup>2/3</sup> '	Grossterz	6 <sup>1/5</sup> '
Konzertflöte	8'	Quinte	2 <sup>2/3</sup> '	Doublette	2'	Chorale	4'
Gedackt	8'	Dolkan	2'	Tierce	1 <sup>3/5</sup> '	Flute	4'
Gambe	8'	Terz	1 <sup>1/3</sup> '	Plein Jeu	2'	Cello	4'
Quinte	5 <sup>1/3</sup> '	Quintlein	1 <sup>1/3</sup> '	Basson	16'	Terz	3 <sup>1/5</sup> '
Octave	4'	Cymbale	3 <sub>fach</sub>	Trp. harmon.	8'	Quinte	2 <sup>2/3</sup> '
Zartflöte	4'	Dulzian	16'	Hautbois	8'	Flute	2'
Gambe	4'	Cromorne	8'	Schalmey	4'	Tuba	16'
Terz	3 <sup>1/5</sup> '	Zink	4'	Clairon	4'	Trompete	8'
Quinte	2 <sup>2/3</sup> '	Trompete	16'	Tremulant		Trompete	4'
Octavin	2'	Trompete	8'			Sing. Cornett	2'
Terz	1 <sup>3/5</sup> '	Tremulant		<b>Pedal:</b>		Tüblein	1'
Quintlein	1 <sup>1/3</sup> '			Bass. Magn.	32'	Dulzian	16'
Mixtur maj.	3 <sub>fach</sub>	<b>Schwellwerk</b>		Montre	32'	Krummhorn	8'
Mixtur min.	5 <sub>fach</sub>	Quintade	16'	Untersatz	32'	Zink	4'
Trompete	16'	Fl. Harmoniq	8'	Principalis	16'	Basson	16'
Trompete	8'	Salicional	8'	Subbass	16'	Hautbois	8'
Trompete	4'	Vox Coelestis	8'	Quinte	10 <sup>2/3</sup> '	Schalmey	4'

**Haerpfer-Erman-Orgel St. Peter, Bous:** Haerpfer-Erman 1952/1955, Thomas Gaida 2012  
Renovierungskonzept und Disposition: Thomas Gaida & Dekanatskantor Andreas Hoffmann



Spielhilfen: Super- und Subkoppel in allen Manualen, Setzeranlage, Crescendo, Schwelltrittkoppel, Transposer

**Hauptwerk:**

Praestant	8'
Holzflöte	8'
Salicional	8'
Oktave	4'
Blockflöte	4'
Superoktave	2'
Nachthorn	1'
Mixtur	3-4 <sub>fach</sub>
Krummhorn	8'
Trémolo	

**Schwelwerk I:**

Gambe	8'
Voix céleste	8'
Gemshorn	4'
Rankett	16'
Trompete	8'
Clarinette	8'
Trémolo	

**Schwelwerk II:**

Diapason	8'
Flûte harmonique	8'
Gedeckt	8'
Prinzipal	4'
Rohrflöte	4'
Nasard	2 <sup>2/3</sup> 1
Waldflöte	2'
Terz	1 <sup>3/5</sup>
Scharff	3 <sub>fach</sub>
Trémolo	

**Bombardwerk:**

Geigenprinzipal	16'
Bordun	16'
Hornprinzipal	8'
Bordun	8'
Singend Prinzipal	4'
Bombarde	16'
Tromp. harm.	8'
Clairon harm.	4'

**Celesta:**

Celesta (C-c2)	2'
Celesta (c0-c3)	4'
Celesta (c1-g3)	8'
Celesta (Pedal)	2'

**Pedal:**

Untersatz	32'
Violonbass	16'
Subbass	16'
Oktavbass	8'
Gedeckt	8'
Choralbass	4'
Nachthorn	4'
Sopran	2'
Flûte	2'
Piccolo	1'
Posaune	16'
Trompete	8'
Clairon harmon.	4'
Cornet harmon.	2'

**Andreas Hoffmann** (\*1980) studierte von 1999 bis 2008 an der Hochschule für Musik Saarbrücken Musikerziehung, katholische Kirchenmusik (A) und legte 2005 sein A-Konzertexamen ab. Seine Orgelstudien bei Andreas Rothkopf und Wolfgang Rübsam ergänzte er durch Meisterkurse u. a. bei Marie-Claire Alain (Paris), Frédéric Blanc (Paris), Jean-Paul Imbert (Paris), Neithard Bethke (Ratzeburg), Paolo Crivellaro (Mailand/Berlin) und Peter Hurford (St. Albans). Von 2000 bis 2005 war Hoffmann Kirchenmusiker an St. Josef in Waldfischbach-Burgalben und etablierte dort eine Konzertreihe mit nationalen und internationalen Künstlern. Seit Oktober 2006 ist er hauptamtlicher Kantor an St. Peter in Bous, seit 2009 auch an St. Marien in Ensdorf. Im April 2013 wurde er zum Dekanatskantor für das Dekanat Saarlouis (Bistum Trier) ernannt. Seit 2001 beschäftigt Hoffmann sich auch mit dem Kunstharmonium und dessen Musik. In seiner (in Auszügen in der Fachzeitschrift *ORGAN* veröffentlichten) Diplomarbeit beleuchtet er die







liturgische Verwendung dieses Instruments.

2004 erspielte sich Andreas Hoffmann den ersten Preis beim 3. Horst-Dieter-Veeck-Wettbewerb an der Saarbrücker Stiftskirche St. Annual. Neben Auftritten als Solist ist er auch ein gefragter Begleiter von Chören und Sängern.

**Armin Sommer** (\*1967) Armin Sommer (\*1967) studierte klassisches Orchesterschlagzeug und Musikpädagogik in Saarbrücken. 1994 erhielt er den Kulturförderpreis der Stadt Saarbrücken. Neben seiner vielfältigen musikpädagogischen Arbeit widmet Armin Sommer sich fast ausschließlich der zeitgenössischen Musik und Performance. Seit 1990 arbeitet er mit zahlreichen renommierten Komponistinnen und Komponisten zusammen, unter anderem mit Annette Schlünz, Violeta Dinescu, Dieter Mack, Harald Münz, Bernfried Pröve, Gerhard Stäbler und Theo Brandmüller. Seit 2000 führt Armin Sommer künstlerische Projekte mit der Saxophonistin Nikola Lutz durch – ebenfalls mit dem erklärten Ziel, Komponisten zur Erweiterung des Re-

pertoires für Perkussion und Saxophon anzuregen. Seit 2008 arbeitet er regelmäßig mit dem freien rheinlandpfälzischen Theater "Chawwerusch" im Bereich Theatermusik/ Performance/ rhythmische Choreographien.

Andreas Hoffmann und Armin Sommer musizieren seit Februar 2007 unter dem Namen »Duo Carillon« miteinander. Von Anfang an verfolgen sie das Ziel, das zeitgenössische Repertoire für ihre Instrumentenkombination zu erweitern. Einige der daraufhin für das Ensemble komponierten Werke erleben auf dieser CD ihre Weltersteinspielung.

Theo Brandmüller war ein wichtiger Wegbereiter für unseren persönlichen Zugang zur neuen Musik. Daher möchten wir die vorliegende CD dem Andenken an unseren Lehrer und Freund widmen.

**Andreas Hoffmann und Armin Sommer**

Die edition zeitklang Musikproduktion hat Theo Brandmüller viele wichtige Anregungen zu verdanken und fühlt sich seinem Oeuvre besonders verpflichtet. Herzlich danken wir daher seinen beiden Schülern Armin Sommer und Andreas Hoffmann für die kluge Programmzusammenstellung und ihren unermüdlichen Einsatz beim Zustandekommen dieser CD. Gemeinsam mit ihnen möchten wir diese Veröffentlichung dem Andenken Theo Brandmüllers widmen.

Künstlerischer Produzent  
**Bernfried E. G. Pröve**

## Zitat-Quellen

*Theo Brandmüller:*

Mail an Armin Sommer (Herbst 2012);  
Werkkommentar auf [http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/konzert/446186/\(30.4.2013\)](http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/konzert/446186/(30.4.2013)).

*Duo Carillon:*

Pressemitteilung zur Radiosendung  
am 19.1.2013 auf SR 2.

*V. Dinescu:*

Mail an Armin Sommer (Winter 2012/13);  
Interviewmitschriften Kadja Grönke (April 2013).

*Th. Hansen:*

<http://www.thorstenhansen.de/komponist-musik-theoretiker/im-memori-am-theo-brandm%C3%BCller/>  
(30.4.2013).

*B. Hummel:*

[http://www.bertoldhummel.de/werkbeschreibungen/opus\\_74.html](http://www.bertoldhummel.de/werkbeschreibungen/opus_74.html) (30.5.2013).

*D. Mack:*

eigene Werkeinführung (Winter 2012/13);  
<http://www.dieter-mack.de/> (10.5.2013).

*B. E. G. Pröve:*

Werkkommentar (7.6.2010);  
<http://www.proeve.net/> (30.5.2013).

*M. C. Redel:*

Homepage „neue musikzeitung“,  
<http://www.nmz.de/artikel/enigmen-chiffren-und-topoi> (30.04.2013).

## Impressum und Fotonachweise

**Text und Redaktion:** Dr. Kadja Grönke

**Fotos:**

S. 2:	Odile Brandmüller
S. 7:	Nicolae Manolache
S. 8/9:	Wikipedia
S. 11:	Pressefoto Dieter Mack
S. 16:	<a href="http://www.orgel-information.de">www.orgel-information.de</a>
S. 17:	Wilhelm W. Reinke, Braunschweig
Weitere Fotos:	Andreas Hoffmann

**Layout:** Gerold Sass

**Künstlerischer Produzent:**

Komponist Bernfried E. G. Pröve  
**edition zeitklang Musikproduktion**  
D-38528 Adenbüttel, Germany  
Büro Berlin: Waldstraße 103  
D-13403 Berlin  
**Hotline:** +49 (0) 177 - 666 1 777  
**www.zeitklang.de**  
**email:** [bestellung@zeitklang.de](mailto:bestellung@zeitklang.de)  
**Bestellnummer:** ez- 53051

**Kontakt:**

**E-Mail:** [armin.sommer@duo-carillon.de](mailto:armin.sommer@duo-carillon.de)  
[andreas.hoffmann@duo-carillon.de](mailto:andreas.hoffmann@duo-carillon.de)  
**Homepage:** [www.duo-carillon.de](http://www.duo-carillon.de)  
[www.facebook.de/duocarillon](http://www.facebook.de/duocarillon)

# Transformations of Time

Musik für Schlagzeug und Orgel  
**Duo Carillon** spielt Werke von Hummel, Mack, Pröve, Dinescu, Brandmüller u. Bach  
Armin Sommer, Schlagzeug - Andreas Hoffmann, Orgel

- |                 |  |   |       |
|-----------------|--|---|-------|
|                 | Berthold Hummel (1925-2002) <b>„in memoriam -“</b> op. 74 (1980)<br>© Edition Schott, Mainz 1980 | Aufnahme: Gaida-Orgel St. Nikolaus Konz/Mosel   |       |
| 1               | Invocation   |   | 04:38 |
| 2               | Toccata  |   | 04:18 |
| 3               | Requiem & Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“   |   | 08:18 |
| 4               | Dieter Mack (*1954)<br>© Dieter Mack 2011  | <b>Stream</b> (2011)<br>Aufnahme: Haerpfer-Erman-Orgel St. Peter Bous                             | 12:20 |
| 5               | Bernfried E. G. Pröve (*1963)<br>© edition gravis, Berlin 2005                                   | <b>Pulsation VIII b</b> (2005)<br>Aufnahme: Gaida-Orgel St. Nikolaus Konz/Mosel                   | 08:05 |
| 6               | Violeta Dinescu (*1953)<br>© Violeta Dinescu 2009  | <b>Le Rocher Tremblant de Sept Faux</b> (2009)<br>Aufnahme: Haerpfer-Erman-Orgel St. Peter Bous   | 13:02 |
| 7               | Theo Brandmüller (1948-2012)<br>© Bote & Bock, Berlin 1978                                       | <b>Elegia</b> (1978)<br>Aufnahme: Gaida-Orgel St. Nikolaus Konz/Mosel                             | 16:30 |
| 8               | J. S. Bach (1685-1750)<br>© Edition Peters, Frankfurt  | <b>Vor deinen Thron tret ich hiermit</b> BWV 668<br>Aufnahme: Haerpfer-Erman-Orgel St. Peter Bous | 04:57 |
| Gesamtspielzeit |  |   | 72:08 |

Aufnahmen: St. Nikolaus, Konz/Mosel Juli 2012; St. Peter Bous, April und Mai 2013  
Aufnahme, Schnitt & Mischung: Andreas Hoffmann  
Mastering: Andreas Hoffmann & Bernfried E.G. Pröve

©+© 2013 edition zeitklang

Künstlerischer Produzent / Artistic Director:  
Komponist Bernfried E. G. Pröve

edition zeitklang Musikproduktion  
D-38528 Adenbüttel, Germany  
Büro Berlin: Waldstraße 103  
D-13403 Berlin  
Hotline: +49 (0) 177 - 666 1 777  
www.zeitklang.de  
bestellung@zeitklang.de  
Bestellnummer: ez- 53051



TRACK 1: ISRC-DE-L29-13-00172	TRACK 2: ISRC-DE-L29-13-00272
TRACK 3: ISRC-DE-L29-13-00372	TRACK 4: ISRC-DE-L29-13-00472
TRACK 5: ISRC-DE-L29-13-00572	TRACK 6: ISRC-DE-L29-13-00672
TRACK 7: ISRC-DE-L29-13-00772	TRACK 8: ISRC-DE-L29-13-00872